

PRIX

MERET OPPENHEIM

2012

BICE

CURIGER

NIELE

TORONI

GÜNTHER

VOGT

INTERVIEWS

PRIX
MERET OPPENHEIM
2012

PRIX

MERET OPPENHEIM

2012

BICE

CURIGER **p. 11**

NIELE

TORONI **p. 43**

GÜNTHER

VOGT **p. 69**

Der Prix Meret Oppenheim wird dieses Jahr zum zwölften Mal an Persönlichkeiten der Kunst, Kunstvermittlung und Architektur verliehen. Anders als bisher, werden 2012 nur drei Preise vergeben, da im Zuge der Einführung des neuen Kulturförderungsgesetzes und der entsprechenden Umverteilung der Budgets des Bundesamtes für Kultur nun weniger Mittel für bildende Kunst zur Verfügung stehen. Seit der Preis verliehen wird, hat die eidgenössische Kunstkommission stets Preisträger/-innen vorgeschlagen, deren Werk die Schweizer Kunst und Architektur prägte und an dessen langfristige Relevanz sie glaubte. Sie tat dies im Wissen, dass Präsenz und Bekanntheitsgrad eines Werks nicht nur eine Frage der Qualität ist, sondern auch der Kunstszene immanenten Gesetzen unterliegt. So war der Prix Meret Oppenheim nicht selten ein Versuch, allzu eingefahrene Sichtweisen zu revidieren, indem er Werke, Konzepte und Haltungen in den Fokus rückte, um sie erneut zur Diskussion zu stellen. Die Reduktion auf drei Preise zwang uns, unsere Kriterien zu überdenken und neu anzusetzen. So entschieden wir uns dieses Jahr für eine Preisträgerin und zwei Preisträger, die alle drei auf ihre Weise im Rampenlicht stehen und bei denen sich weniger die Frage stellte, ob sie preiswürdig seien, sondern vielmehr, wann der geeignete Moment sei, sie zu ehren.

Bice Curiger ist eine der vielseitigsten Persönlichkeiten der internationalen Kunstwelt. Ob als Gründerin und Chefredaktorin von *Parkett* oder als Kuratorin im Kunsthaus Zürich und der Biennale Venedig – bei allem, was sie tut, spürt man ihre Begeisterung für Kunst und erkennt ihren spielerischen, erfrischend unakademischen Ansatz, mit dem sie immer wieder ungewöhnliche Perspektiven eröffnet. Vom lustvoll unbekümmerten Experimentieren ist im Gespräch mit Peter Fischli und Hans Rudolf Reust, im Zusammenhang mit den Aktionen der Zürcher Subkultur der 1970er- und frühen 80er-Jahre, oft die Rede. Mag sein, dass sich Bice Curiger eine gute Portion davon hat bewahren können! Wenn heute die Schweizer Kunstszene international wahrgenommen wird, hat dies jedenfalls viel mit ihrem Weitblick zu tun, mit dem zweisprachigen *Parkett* pionierhaft früh den Brückenschlag nach New York zu wagen. Als Kuratorin, deren Hauptwirkungsfeld immer Zürich gewesen ist, ohne die Landesgrenzen je als geistige Schranken zu sehen, hat sie massgeblich dazu beigetragen, dass die Stadt zu einem lebendigen und bedeutenden Pflaster für zeitgenössische Kunst wurde.

Niele Toroni gehört zu einer Generation von Schweizer Künstlern, die ihre Heimat zugunsten des stimulierenden kulturellen Umfelds einer Metropole verliessen. Er lebt seit 1959 in Paris, wo er 1967 seine radikale und seither konsequent beibehaltene Arbeitsweise entwickelte: Abdrücke eines Pinsels Nr. 50, in 30-Zentimeter-Abständen aufgetragen. Längst ist seine Arbeit, die er gerne als «travail/peinture» bezeichnet, in die Geschichtsbücher der Kunst des 20. Jahrhunderts eingegangen, so dass man dabei glatt seine Tessiner Wurzeln vergessen könnte. Umso wichtiger, dass ihn die Eidgenossenschaft für sein Werk ehrt, an dem er bis heute mit unvergleichlicher Konsequenz arbeitet. Hat sich die Kunstkommission in ihren Diskussionen um die Vergabekriterien des Preises mit dem Begriff «Lebenswerk» auch stets schwergetan: bei Toroni trifft dieses Konzept widerspruchlos zu. Sein Werk ist ein unteilbares Ganzes und besteht – wie er selbst sagt – aus all dem, was er bis zu dem Tag, an dem er aufhört, jemals gemacht haben wird: Pinselabdrücke als Konzentrat einer kontrollierten Geste, die es ihm ermöglicht, die Begrenzung der Leinwand zu überwinden und ohne Einschränkungen zu malen.

Mit Günther Vogt wird der Prix Meret Oppenheim um eine Disziplin erweitert, denn erstmals wird eine Persönlichkeit im Bereich der Landschaftsarchitektur honoriert. Dabei zeichnen ihn nicht nur seine herausragenden Leistungen als Landschaftsarchitekt aus, sondern auch seine städtebaulichen Projekte und Untersuchungen sowie seine intensive und wechselseitig befruchtende Zusammenarbeit mit Architektur- und Kunstschaffenden. Mit seinem Team in den Büros in Zürich, London und Berlin schafft er visionäre Projekte in Dimensionen, wie sie hier gar nie realisiert werden könnten: ein Massstabssprung aus der engen Situation der Schweiz – die, wie er im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist festhält, keine Tradition feudaler Gärten oder Parks kennt – in Weltstädte wie London oder Berlin. Gehört die Auseinandersetzung mit der Natur in der Stadt zu seinem Alltag, so waren die Antworten, die er – zusammen mit Olafur Eliasson im Kunsthaus Bregenz – auf die Frage gegeben hat, wie man mit Natur im Museum arbeiten könne, durchaus aussergewöhnlich, ja revolutionär.

Nadia Schneider Willen

Präsidentin der eidgenössischen Kunstkommission

Cette année, le Prix Meret Oppenheim sera décerné pour la 12^{ème} fois à des personnalités du monde de l'art, de la médiation artistique et de l'architecture. Contrairement aux éditions précédentes, seulement trois prix seront remis en 2012. En effet, les moyens alloués aux arts plastiques ont été réduits dans le cadre de la nouvelle loi sur l'encouragement de la culture et de la redistribution du budget de l'Office fédéral de la culture. Depuis la création du prix, la Commission fédérale d'art a toujours proposé des lauréat(e)s dont les œuvres ont marqué l'art et l'architecture suisses et dont l'influence lui semblait pérenne. Elle a arrêté ses choix, consciente que la présence et la notoriété d'une œuvre ne relèvent pas exclusivement de sa qualité, mais sont aussi soumises aux lois immanentes à la scène artistique. Le Prix Meret Oppenheim a souvent tenté d'ébranler les certitudes en promouvant des œuvres, des concepts et des attitudes permettant de rouvrir le débat. La restriction à trois prix nous a obligés à revoir nos critères et notre démarche. C'est ainsi que nous avons choisi une lauréate et deux lauréats, sous les feux de la rampe chacun à leur manière, sachant que la question n'était pas tant de savoir si ces trois personnalités méritaient d'être récompensées, mais quand le moment serait le plus opportun.

Bice Curiger fait partie des personnalités les plus remarquables du monde artistique international. Que ce soit en tant que fondatrice et rédactrice en chef de *Parkett* ou curatrice du Kunsthau Zürich et de la Biennale de Venise, tout ce qu'elle fait reflète son enthousiasme pour l'art, son approche ludique, fraîche et non académique qui lui permet d'ouvrir des perspectives inhabituelles. Dans son entretien avec Peter Fischli et Hans Rudolf Reust, elle revient à plusieurs reprises sur l'expérimentation insouciant et exaltant vécue au travers des actions de l'underground zurichois des années 70 et du début des années 80. Il se pourrait bien que Bice Curiger ait conservé une part de cette insouciance! L'image internationale de la scène artistique suisse doit beaucoup à sa clairvoyance, à son audace, qui lui a permis de jeter des ponts entre la Suisse et New York avec sa revue novatrice bilingue *Parkett*. Si le principal champ d'action de la curatrice a toujours été Zurich, elle n'a jamais considéré les frontières du pays comme des barrières intellectuelles, et a notablement contribué au dynamisme et à la notoriété de la ville en tant que haut lieu de l'art contemporain.

Niele Toroni appartient à une génération d'artistes suisses qui ont quitté leur ville natale pour l'environnement culturel stimulant d'une métropole. Depuis 1959, il vit à Paris où il a développé en 1967 sa méthode de travail à laquelle il n'a jamais dérogé: l'application d'empreintes de pinceau n° 50 à 30 centimètres d'intervalle. Son art, qu'il décrit volontiers comme «travail/peinture», est depuis longtemps dans les livres d'histoire de l'art du 20^{ème} siècle; on en oublierait presque ses racines tessinoises. Une raison de plus pour que la Confédération lui rende aujourd'hui hommage pour son œuvre à laquelle il travaille avec un systématisme sans égal. La Commission a toujours eu des difficultés à appréhender l'idée «d'œuvre de toute une vie» dans ses discussions sur les critères d'attribution des prix: mais pour Toroni, ce concept s'applique sans conteste. Son œuvre est un tout indissociable qui comprend, comme il le dit lui-même, tout ce qu'il aura réalisé au jour où il s'arrêtera: les empreintes sont la quintessence d'un geste contrôlé qui lui permet de dépasser les limites de la toile et de peindre sans entraves.

Le choix de Günther Vogt ouvre le Prix Meret Oppenheim à une nouvelle discipline. C'est la première fois qu'une personnalité de l'architecture paysagère est récompensée. Günther Vogt se distingue non seulement par ses prestations exceptionnelles en tant qu'architecte paysagiste, mais aussi par ses projets et ses recherches urbanistiques ainsi que par sa collaboration intense et fructueuse avec des architectes et des artistes. Avec ses équipes de Zurich, Londres et Berlin, il élabore des projets visionnaires dont les dimensions dépassent tout ce qui peut être réalisé ici: les proportions, démesurées pour la Suisse, qui, comme il le dit à Hans Ulrich Obrist, n'a pas de tradition de jardins ou de parcs féodaux, conviennent à des métropoles telles que Londres ou Berlin. Si donner une place à la nature dans la ville fait partie de son quotidien, sa vision de la nature au musée, réalisée en collaboration avec Olafur Eliasson au Kunsthau Bregenz, était très inhabituelle voire révolutionnaire.

Nadia Schneider Willen
Présidente de la Commission fédérale d'art

Il Premio Meret Oppenheim sarà conferito, quest'anno per la dodicesima volta, a personalità dell'arte, della mediazione artistica e dell'architettura. A differenza degli anni scorsi, nel 2012 saranno assegnati solo tre premi, dato che in seguito all'introduzione della nuova Legge sulla promozione della cultura e alla relativa redistribuzione del budget dell'Ufficio federale della cultura, sono attualmente disponibili meno risorse per le arti figurative. Da quando è stato istituito questo Premio, la Commissione federale d'arte ha sempre proposto vincitori e vincitrici la cui opera ha profondamente influenzato l'arte e l'architettura svizzera e la cui importanza fosse ritenuta duratura nel tempo. Tutto ciò nella consapevolezza che il valore e la notorietà di un'opera non sono solo una questione di qualità ma sono anche assoggettate a leggi insite nel panorama artistico. Il Premio Meret Oppenheim, portando al centro dell'attenzione opere, concetti e visioni, è stato infatti non di rado un tentativo di riconsiderare modi di vedere troppo consolidati, per rimetterli in discussione. La riduzione a tre premi ci ha costretti a riesaminare i nostri criteri e a fissarne di nuovi. Quindi quest'anno sono state premiate tre personalità che, a modo loro, sono sempre sotto i riflettori. Nel conferire il Premio non ci siamo chiesti se i vincitori/le vincitrici fossero degni di encomio ma ci siamo piuttosto attardati sul decidere quale fosse il momento giusto per rendere loro onore.

Bice Curiger è una delle personalità più notevole del mondo artistico internazionale. Sia come fondatrice e caporedattrice di *Parkett* sia come curatrice presso la Kunsthhaus di Zurigo e la Biennale di Venezia. In ogni sua attività si percepisce il suo entusiasmo per l'arte e si riconosce il suo approccio giocoso e apertamente non accademico con il quale apre continuamente prospettive inconsuete. Quando si parla con Peter Fischli e Hans Rudolf Reust delle iniziative della subcultura zurighese degli anni Settanta e dei primi anni Ottanta si nomina spesso la sperimentazione gioiosamente incurante. È possibile che Bice Curiger sia riuscita a serbarne una buona dose! Se oggi la scena artistica svizzera viene considerata internazionale, lo si deve molto anche alla sua lungimiranza con cui ha osato gettare un ponte verso New York, in particolare con la sua idea pionieristica di pubblicare *Parkett* in edizione bilingue. Nella sua veste di curatrice il cui ambito principale d'azione è sempre stato Zurigo, ma che non ha mai visto i confini nazionali come barriere intellettuali, Bice Curiger ha contribuito enormemente a fare della città un terreno vivace e significativo per l'arte contemporanea.

Niele Toroni fa parte di una generazione di artisti svizzeri che hanno lasciato la patria per trasferirsi nello stimolante ambiente culturale di una metropoli. Dal 1959 vive a Parigi, dove nel 1967 ha sviluppato il suo metodo di lavoro radicale, cui da allora è rimasto fedele con grande coerenza: impronte di pennello n. 50 ad intervalli di 30 cm. Da molto tempo la sua arte, che egli ama definire «lavoro/pittura», è entrata nei libri di storia dell'arte del XX secolo, tanto che si potrebbero facilmente dimenticare le sue radici ticinesi. Per questo è ancor più importante che la Confederazione renda onore al suo operato, al quale egli si dedica sempre con ineguagliata costanza. La Commissione d'arte si è trovata spesso in difficoltà, nelle sue discussioni riguardo ai criteri di assegnazione del Premio, nell'affrontare il concetto di «opera di una vita»: per Toroni è un concetto che calza indiscutibilmente alla perfezione. Il suo lavoro è una totalità indivisibile – come dice l'artista stesso – formata da tutto quello che avrà fatto fino al giorno in cui smetterà: impronte di pennello come concentrato di un gesto controllato che gli permette di andare oltre i confini della tela e di dipingere senza limitazione alcuna.

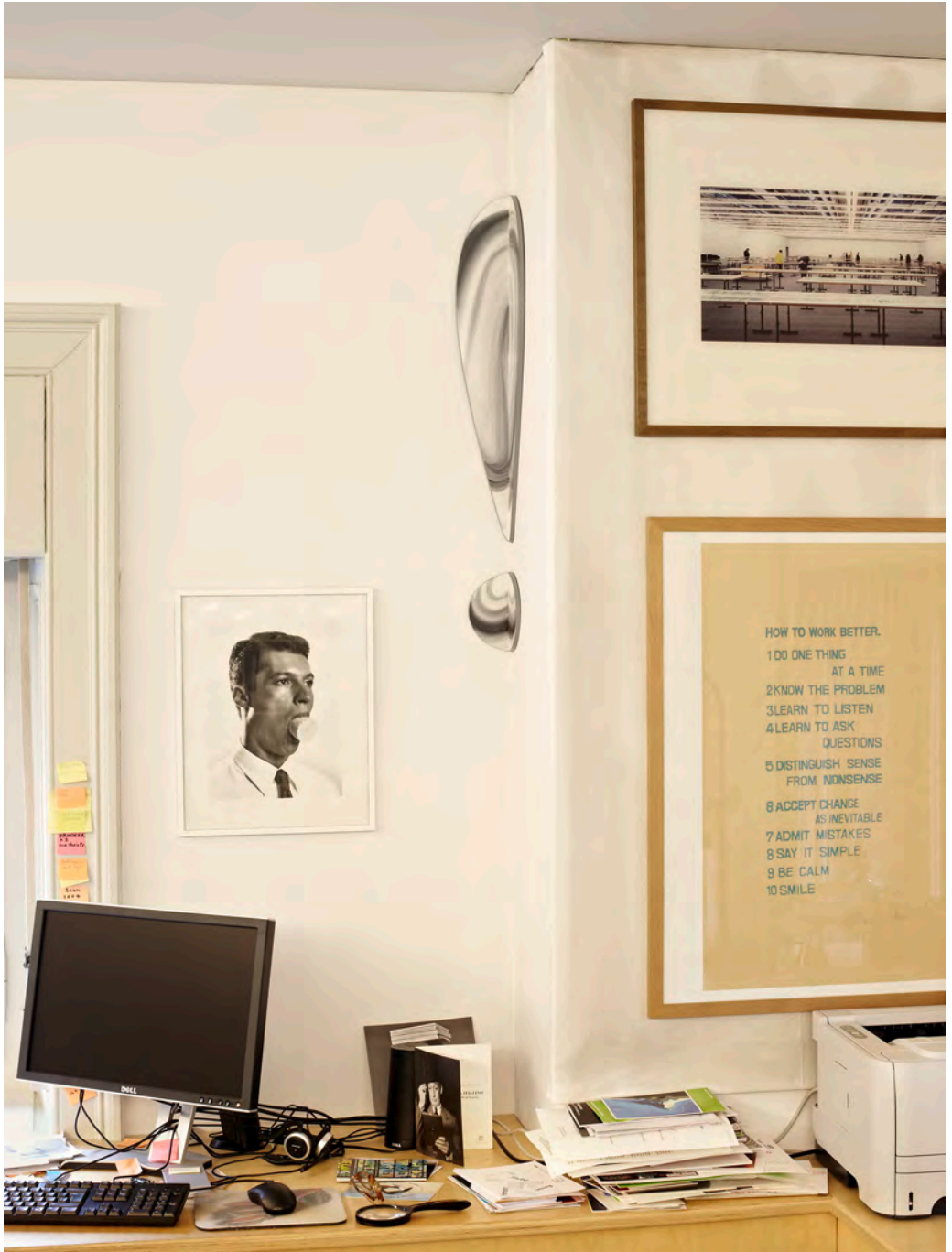
Con Günther Vogt il Premio Meret Oppenheim amplia i suoi orizzonti fino ad includere una nuova disciplina, dato che per la prima volta viene reso onore ad una personalità attiva nell'ambito dell'architettura del paesaggio. A contraddistinguerlo non sono soltanto gli eccezionali risultati raggiunti in qualità di architetto del paesaggio, ma anche i suoi progetti e studi di urbanistica come pure l'intensa e proficua collaborazione con architetti e artisti. Insieme al suo team negli uffici di Zurigo, Londra e Berlino è in grado di creare progetti avveniristici di tali dimensioni che qui non avrebbero mai potuto vedere la luce: un salto d'ordine di grandezza dalla stretta impostazione della Svizzera – che, come afferma parlando con Hans Ulrich Obrist, non conosce alcuna tradizione di giardini o parchi feudali – per approdare in grandi metropoli come Londra o Berlino. Il confrontarsi con la natura all'interno della città fa parte della sua quotidianità. Le risposte che – insieme a Olafur Eliasson nella Kunsthau di Bregenz – ha fornito all'interrogativo di come si possa lavorare con la natura all'interno di un museo sono del tutto straordinarie, se non addirittura rivoluzionarie.

Nadia Schneider Willen

Presidente della Commissione federale d'arte







HOW TO WORK BETTER.

- 1 DO ONE THING
AT A TIME
- 2 KNOW THE PROBLEM
- 3 LEARN TO LISTEN
- 4 LEARN TO ASK
QUESTIONS
- 5 DISTINGUISH SENSE
FROM NONSENSE
- 6 ACCEPT CHANGE
AS INEVITABLE
- 7 ADMIT MISTAKES
- 8 SAY IT SIMPLE
- 9 BE CALM
- 10 SMILE





197

PANASONIC PT-D57







Small informational plaque on the wall.



BICE CURIGER

UN PO' ARTISTA, UN PO' NO (Adriano Celentano)

Peter Fischli und **Hans Rudolf Reust** im Gespräch mit **Bice Curiger**

Bice Curiger gehört heute zu den wichtigsten Persönlichkeiten in der Kunstwelt. Als Chefredaktorin und Mitherausgeberin der Zeitschrift *Parkett*, als künstlerische Direktorin der Biennale Venedig 2011, als freie permanente Kuratorin am Kunsthaus Zürich und Chefredaktorin von *Tate Etc.*, dem Magazin der Tate, hat sie während Jahrzehnten Aussergewöhnliches zur Vermittlung von Kunst in der Schweiz und aus der Schweiz beigetragen: «Zeichen und Wunder». Mit ihrer frühen Publikation zu Meret Oppenheim (1982) hat sie ein neues Verständnis der Künstlerin ermöglicht und damit entscheidend zu deren spätem Erfolg beigetragen. Wem, wenn nicht Bice Curiger, gebührt der Prix Meret Oppenheim? Das Gespräch mit der Preisträgerin fand am 12. August 2012 auf der Dachterrasse der Villa Tobler in Zürich statt.

Hans Rudolf Reust Lasst uns zu Beginn nur ein Stichwort herauspicken, wie wenn man einen Stein ins Wasser wirft: «Albisgüetli».

Bice Curiger Ah! [*Gelächter*] Damals im Winter 1977 gab's dort in



fig. 1 / p. 39

der Nachfolge der Frauenausstellung, die zwei Jahre zuvor im Strauhof stattgefunden hatte, eine Abendveranstaltung mit der «Frauenrakete». Wir waren ein Theaterkollektiv aus Künstlerinnen, Studentinnen, Modelleuten – so eine Art anarchisch kreative Bürgerinitiative.

Lange vor der SVP hat die «Frauenrakete» da vor vollem Saal ihr Programm «Liebt Trudi Erwin?» gespielt. Wenn ich darüber rede, ist das jetzt natürlich ein Kaltstart, aber man muss sich die Stimmung in den 70er-Jahren in Zürich vorstellen: Es gab ein Publikum mit einem irrsinnigen Hunger auf solche Zeichen, eine Lust, ein Gaudi, eine Feier. Der Plot des Abends war ganz einfach: Trudi und Erwin schauen den ganzen Abend seitlich von der Bühne in den Saal, und alles, was auf der Bühne sonst läuft, ist das Fernsehprogramm. Wir haben ein Panzerknackerballett aufgeführt, eine Art Cancan, von Elisabeth Bosshard kam die sehr erfolgreiche Einlage mit einem Schminkkurs, Walter Keller tanzte mit zwei Partnerinnen einen Pas-de-trois. Es hat uns selber erstaunt, dass wir ein solches Ereignis in die Welt setzen konnten, das in allen Medien kam. Als Plakat gab's eine Fotokopie aus einem Karate-Selbsthilfekurs für Frauen: eine Frau im Dirndl, die aussah, als würde sie mit einem Partner tanzen, aber eigentlich war sie in Kampfpose.

Peter Fischli Auch meine erste Begegnung aus der Ferne mit Bice geht auf die «Frauenrakete» zurück. Ich bin 68 in diese Szene gekommen und habe unter anderem Anton Bruhin und Urs Lüthi kennengelernt. Künstler haben mich interessiert – ich wollte selber auch Künstler werden oder hatte sogar das Gefühl, ich sei schon einer ... Die Szene war relativ klein, es herrschte das Gefühl, «wir und die andern», und in dieser Szene war eben auch Bice unterwegs. Die Vorführungen von «Frauenrakete» sind einem zu Ohren gekommen, und man ging hin. Aus

der politischen Szene der 60er-Jahre waren die feministischen Anliegen bekannt. Erstaunlich bei der «Frauenrakete» war aber dieser Dreh, dass sie negativ besetzte Zeichen, wie einen Schminkkurs oder den Cancan, aufnehmen und daraus eine eigene Sprache entwickeln konnte ...

BC ... die Frauenbefreiungsbewegung FBB hat uns nach dem Albisgütliabend eine Szene gemacht, weil wir mit Männern auf einer Bühne auftraten. Wir waren dem Lustvollen verschrieben und nicht dem säuerlichen Lamento. Natürlich, in der «Basisgruppe Kunstgeschichte» an der Uni mussten wir immer wieder hören, die Frauenfrage sei nur ein «Nebenwiderspruch», zuerst müsse der ökonomische Hauptwiderspruch gelöst werden. «Frauenrakete» war ein Bekenntnis zum Spielerischen und damit auch ein bisschen eine Kampfansage an diese Dogmatiker-Machos, gegen diese lustlose verbale Rechthaberei. Initiative zu ergreifen im Kollektiv, war die zentrale Erfahrung mit der Frauenausstellung. Man machte das einfach und es gab keine vorgegebenen Gefässe wie «gute Skulptur» oder «schlechte Skulptur». Es war eine Message, die das gesellschaftliche Anliegen auf ungewohnte Art aufgriff. Dafür bin ich heute noch dankbar. Das ist meine Urszene. Auch als Kunsthistorikerin sah ich mich als Partnerin der Künstler. Die objektive Distanz habe ich immer abgelehnt, obwohl das damals noch verpönt war. Distanz war angesagt, die Künstlerinnen und Künstler sollten hundert Jahre tot sein, bevor man über sie sprach.

PF Den Vorlauf zu dieser Haltung muss man schon in den 60er-Jahren sehen. Für mich war die Szene damals in drei grosse, sich aber stark überlappende Gruppen geteilt: einerseits die Hippies, diese ganze Love-and-Peace-Geschichte, die Bewusstseinsweiterung, andererseits die politische Gruppe und dann das, was ich die kulturelle Gruppe nennen würde: die Künstler, die Harry Szeemann in «When Attitudes Become Form» 1969 in der Kunsthalle Bern gezeigt hat, oder «Living Theater». Vor allem die politische Gruppe war extrem dogmatisch.

Was kulturell den Unterschied ausmachte und was Bice nun aus den 70er-Jahren beschreibt, war dieses Aufbrechen, diese Spielfreude, das Gefühl, «Ich kann das jetzt machen», mit Freunden, im nächsten Umkreis, und wir müssen nicht gleich eine grosse Utopie einlösen: alles ist möglich, jetzt. Für mich war das schon eine «Proto-Punk-Haltung».

HR Bice, du hast schon öfter erwähnt, es sei für eure Generation zum ersten Mal in der Schweiz ganz wichtig gewesen, nicht wegzuziehen in ein grosses kulturelles Zentrum, sondern zu sagen: Wir machen aus unserem Umfeld hier in Zürich selbstverständlich und lustvoll ein Stück Welt.

BC Naja, einerseits wäre man vielleicht gerne weggegangen, andererseits gab es immer irgendwelche Gründe, es nicht zu tun; man hatte kein Geld, und ich hatte eine Matura, mit der ich nur an der Uni Zürich studieren konnte. Und dann hat es sich erübrigt, weil ich beim *Tagi* (*Tagesanzeiger*) schreiben konnte. Das fand ich natürlich auch toll, so jung schon Zeitungsartikel publizieren zu können, die auch gelesen wurden. Für diese positiven Gründe, zu bleiben, bin ich dankbar.

PF Unsere Generation hatte das Riesenglück, dass ab Mitte der 60er- bis Ende der 70er-Jahre in der Schweizer Kunstszene unglaublich viel an einen herangetragen wurde. Das beginnt mit Figuren wie Harry Szeemann oder Toni Gerber in Bern oder Jean-Christophe Ammann in Luzern. In Basel konnte man Walter De Maria und Joseph Beuys sehen. Ich habe bei Bruno Bischofberger in Zürich Bruce Nauman entdeckt. Ich hatte nicht das Gefühl, ich sei weg vom Schuss und müsse weggehen. Ganz im Gegenteil, hier sind die Sachen passiert.

BC Es gab auch keine Akademie, die dir irgendeine Sichtweise übergestülpt hat. Wenn du wirklich interessiert warst, bist du hingegangen und hast dich auseinandergesetzt. Du hast von verschiedenen Impulsen gelebt.

PF Meine Akademie war die Buchhandlung Krauthammer in Zürich ...

BC ... meine auch ...

PF ... und da habe ich stundenlang gegessen. Irgendwie war klar, dass man nur jedes zehnte Mal etwas kauft. Aber man konnte sich hinsetzen und alle wichtigen Kataloge und Bücher aus verschiedensten Bereichen lesen.

BC Er hatte zum Beispiel dieses unnummerierte Multiple von Joseph Beuys, so ein Holzkästchen mit einem handgezeichneten Strich und dem Wort «Intuition». Das hätte ich unglaublich gern gehabt, und kürzlich habe ich's mir im Internet besorgt, für eine Null mehr ... Ich war 74 zum ersten Mal in New York und wäre am liebsten geblieben. Das war für mich eine Befreiung, eine Liebesaffäre mit dieser Stadt, so dass ich fünf Wochen geblieben bin. Dabei war die Kunstszene damals gar nicht so interessant für mich. Was man in den Galerien sah, war viel Colorfield-Painting und Minimal Art. Das Tolle war die Subkultur. Die New York Dolls habe ich gesehen, Patti Smith, John Waters, Pink Flamingo ... Ich kam zurück und konnte gleich eine ganze Seite im *Tagesanzeiger* füllen, was natürlich fantastisch war. Zürich war der urbanste Ort in der Schweiz. Deshalb war hier eher die Subkultur stark, während die Kunstszene mehr in Bern, Basel, Luzern und Aarau stattfand. Man ging nach Luzern, weil man wusste, dass David Weiss bei «Mentalität Zeichnung» ausstellt, aber eigentlich arbeitete man auch schon an einem anderen Künstlerbild, das ihr mit Fischli/Weiss dann in die Welt gesetzt habt.

PF Mit dem Hiersein und Weggehen habe ich eine ähnliche Geschichte. Ich war Mitte der 70er-Jahre an der Kunstakademie in Italien. 77 ging ich auch zum ersten Mal nach New York, und auch für mich war dort vor allem die Subkultur interessant, insbesondere diese Proto-Punk-Bands. Man hat schnell kapiert, dass es eigentlich um mehr ging als nur um Musik. Es war eine Haltung. In den Galerien war das eher eine uninteressante Zeit, so Pattern Art. Ich kam zurück nach Zürich und erlebte den Moment, wo sich mehrere Musikgruppen formierten – Kleenex, später LiLiPUT, Troppo, Hertz,

DOGBODYS, Mother's Ruin ... Die haben in einem leicht spöttischen Ton gesagt: «Du bist Künstler, du kannst doch diese Plattenumschläge machen und so ein Poster.» Für mich war das ein grosser Befreiungsschlag. Ich konnte etwas machen, das nicht Kunst sein musste, aber gleichzeitig erprobte ich damit den Umgang mit Öffentlichkeit. Ich konnte etwas machen und es wurde gedruckt – ein Wahnsinn. Man sah es in den Strassen, es war vielleicht nur ein Plakat und wurde wieder weggerissen, aber es war da ...

BC ... und es stand für eine Haltung und nicht für eine Zigarette.

HR Eure Schilderung hört sich an, als wäre diese künstlerische Praxis nicht so sehr *gegen* eine schon bekannte künstlerische Haltung entworfen worden, nicht gegen die Zürcher Konkreten, sondern als ein spielerisches und mit grosser Selbstverständlichkeit vorgetragenes Statement: Jetzt machen wir es so ...

BC Ich bin immer wieder auch Richard Paul Lohse begegnet. Er kam überall hin, er suchte das Gespräch und hat mit erhobenem Zeigefinger seine Ansichten vertreten. Ich fühlte mich einfach total auf einem anderen Planeten. Unser Erfahrungshintergrund seiner Kunst waren Bankfilialen mit Spannteppich bis unter die Decke und darüber hingen Drucke von Lohse und Bill. Wir verbanden ihre Arbeit mehr mit diesem Kontext, als mit irgend etwas anderem.

PF Die Zeit, in der Bice und ich erwachsen wurden, war die Zeit des Übergangs von der Moderne zur Postmoderne. Wir sprechen genau von diesem Scharnier. In meinem Fall war es der Vater, der aus dem Bauhaus kam. Das grosse utopische Projekt der Moderne war präsent, der Gedanke: Wir machen die Welt neu. Die Moderne wurde durch den Zweiten Weltkrieg radikal unterbrochen, wurde nach dem Krieg von einer grösseren Gesellschaftsschicht aufgenommen und dabei pragmatisiert. Dadurch hat sie ihr utopisches Gedankengut verloren.

BC Ich kann nicht sagen, ich sei von den Konkreten unterdrückt worden. Sie waren präsent, aber man spürte auch, dass ihre Haltung aufgeweicht war. Sie hatten sich in die Hände der Banken und des Establishments begeben. Dagegen war für uns die Musikszene wichtig, dieser Aufbruch der Massenkultur. Die Moderne von Clement Greenberg hat immer den Gegensatz hochgehalten zwischen einer Kunst für die Elite und dem Kitsch, den die Massen gern haben. Mit der Popkultur kam eigentlich zum ersten Mal ein intelligenter kultureller Ausdruck ins Spiel, der Massen begeisterte. Natürlich gab's da auch das Kommerzielle. Aber für uns war wichtig, dass «populär» nicht unbedingt dumm und kitschig sein muss. Das ist auch euer grosses Thema ...

PF ... das ist unser grosses Thema. Und wir hatten das Glück, dass diese Pfade neu beschritten werden konnten. In einem solchen Moment des Paradigmenwechsels, des Umbruchs, kannst du vieles als Erster formulieren und hast den riesigen Vorteil eines sogenannten «Feindbildes» [*Lachen*]. Aus dem schöpft man Energien: Wir machen es anders!

BC Jetzt sitzen wir auf dieser Dachterrasse der Villa Tobler, mitten in der Altstadt von Zürich. Ich bin da oben in der ehemaligen Pflegerinnenschule geboren, da unten haben meine Eltern geheiratet, dort wurde ich getauft, am Milchbuck war eines meiner Schulhäuser, ich habe hier studiert, und doch sind wir jetzt nicht verbissene Provinzheinis, die sagen, wir klammern uns an den Jurasüdfuss. Es hat so was Relaxtes für unsere Generation. Wir mussten uns auch nicht im Zorn gegen den Spiessbürger auflehnen und dann weggehen, wie das noch Robert Frank musste. Bei allem Respekt, Paul Nizon hat den «Diskurs in der Enge» just 1970 publiziert, ein Jahr nachdem Harry Szeemann bereits «When Attitudes Become Form» gemacht hatte. Nizon hat einfach nicht mitbekommen, was sich zu diesem Zeitpunkt nach dem Krieg bereits an Internationalisierung in der Schweiz abgezeichnet hat. Bei ihm kommt noch die Wut auf die Konkreten, auf «Die gute Form» im Design hoch. Wir waren da viel relaxter.

PF Seine Generation lag noch knapp vor dieser Bruchstelle zwischen Moderne und Nachmoderne. Wir waren eigentlich die ersten Künstler, die nicht weggehen mussten, um international zu agieren und Anerkennung zu haben. Das ist bei dir gleich. Wir hatten nie das Gefühl, etwas zu verpassen. «Plötzlich diese Übersicht» war für uns ein erster früher Erfolg. Wir bekamen Ausstellungsangebote in Köln und New York. Es gab gar keinen Grund wegzugehen, weil man ja in einem Tag oder in zwei Stunden dort war. Trotzdem brauchte der Ort Zürich Attraktivität, und dazu hat Bice einen grossen Beitrag geleistet.

HR Es gab auch neue Identifikationsfiguren. Ich denke an Meret Oppenheim. Bice findet ja immer die poetisch schönsten und vielschichtig treffendsten Titel für ihre Texte und Ausstellungen. Beim Oppenheim-Buch von 1982 lautet der Untertitel «Spuren durchstandener Freiheit». Ganz offensichtlich war die Entdeckung und Auseinandersetzung mit Meret Oppenheim und ihrem Werk auch für dich biografisch ein wichtiger Moment.

BC Ich habe Meret immer wieder an Vernissagen gesehen. Sie war eine Figur mit einer heroischen Ausstrahlung, lief gerade und ernst durch die Gegend. Aber ich habe sie nicht persönlich gekannt. Dann bekam ich eines Tages einen Telefonanruf vom Verleger des ABC-Verlags, ob ich ein Buch über Meret Oppenheim schreiben wolle. Ich sagte: Ja, ja gerne. Das war unglaublich toll! Später habe ich gemerkt, dass sie ursprünglich Jean-Christophe Ammann wollte. Der hatte aber keine Zeit und hat deshalb mich angegeben. Das ist natürlich auch wunderbar. Ich musste ihr ein Mäppchen mit meinen Texten schicken, dann hat sie sich für mich entschieden. Sie hatte eine Schachtel mit Texten von berühmten Kunsthistorikern, die immer nur über den Surrealismus sprachen, Regenschirm und Bügelbrett, und dann noch die Fotos mit Man Ray. Die ganze Rezeption war fixiert auf den einen Moment in ihrer Jugend, als sie mit diesen berühmten Männern zusammen war. Es gab null Auseinandersetzung mit ihrem eigenen Werk. Für mich war das eine wunderbare Herausforderung. Ich sagte ihr sofort, ich würde

sie im Kontext sehen mit dem, was jetzt passierte, mit den Künstlern, die mich damals interessierten, mit Markus Raetz oder Sigmar Polke. Sie hatte diese Neugier. Ihren Werkkatalog hatte sie übrigens mit Dominique Bürgi schon selber gemacht und ich konnte am gedeckten Tisch Platz nehmen.

PF Aber es war etwas, das von aussen an dich herangebracht wurde?

BC Ja, interessanterweise. Ich wäre gar nie auf die Idee gekommen. Das Buch kam dann 82 heraus, 85 ist sie gestorben: Es war schön zu sehen, wie es noch eine grosse Welle von Interesse gab. Sie war sehr zufrieden mit meiner Interpretation. Ich wollte sie «post-modern» interpretieren und sie hat sich darin wiedergefunden. Ich habe versucht, etwas als Qualität herauszuarbeiten, was bislang tabuisiert wurde. Man hat hinter vorgehaltener Hand gesagt, sie habe immer wieder den Stil gewechselt ... Die Freiheit, sich von diesen Stilzwängen zu lösen, aber auch den Mut aufzubringen zum Zögern, zur Unsicherheit, dazu, keine Gewissheit zu haben, war mir wichtig. Das Gegenteil zu Picasso, der bei jedem Strich wusste, was er wollte ...

PF ... sie war sehr viel näher bei Picabia als bei Picasso. Wie du sagst, es war eher eine Vorahnung auf eine Mentalität, die dann später herrschte, und nicht dieser Dogmatismus, der von der Moderne geblieben ist. Dies ist ja auch eine verkürzte Sicht der Moderne, die eigentlich voller Brüche war. Die Liste von Figuren, die diesen Dogmen nicht gefolgt sind, ist lang. Aber gehen wir noch zurück zu «Saus und Braus». Wurde das auch an dich herangetragen?

BC Das war auch so eine Anfrage. Für alles, was man im *Tagi* nicht unterbringen konnte, gab es noch Herrn Schneebeli vom *Kunst-Bulletin*, das damals schwarz-weiss erschien. Im Frühling 1980 hatte ich dort einen Text geschrieben, «Kunst zwischen E-Kultur und Punk», in dem ich auf die Nähe der Künstler zur Musikszene und auf das Kollektiv einging. Das Plakat mit der Mickey-Mouse von dir war vorne auf dem Titelblatt ...



Bice Curiger, ca. 1968
Foto: Zezil Schmidt

PF ... diese aus Schallplatten zusammengeklebte Mickey-Mouse, die ich für einen Plattenladen gemacht habe?

BC Genau, und daraufhin hat mich ein Herr Müller aus der Zürcher Kulturabteilung angerufen, ob ich nicht ganz kurzfristig zu diesem Thema eine Ausstellung im Strauhof machen möchte. Es war ein Zufall. Ich sagte sofort ja und habe beschlossen, nur Zürich zu



fig. 2 / p. 39

zeigen: «Saus und Braus – Stadtkunst». Irgendwann mal habe ich an eine Publikation gedacht. Die Stadt gab mir dafür noch fünftausend Franken, und ich habe meinen Text in einen Composer geschrieben, so eine Schreibmaschine mit Halbabständen. Man durfte keine Fehler machen, dafür war es billig, weil du keine Typo bezahlen musstest. Das war bei Ropress und der Look musste sein wie das italienische *Topolino*. Ein billiges, dickes Papier und aussen ein glänzender Umschlag. Du hast das Bild gemacht und Klaudia Schifferle die Sprüche: «Die Maler dieser Stadt die habens immer glatt» oder «Foto Film und Blitz das ist der ganze Witz». Der zweite Teil des Katalogs hiess dann «statt Kunst» und galt der Musikszene.

PF Mein Bild war in einem Comic-Stil oder naiven Realismus gehalten und zeigte die vier Kulturarbeiter: den Punk-Musiker mit einer Gitarre, den Maler, den Filmern und den Schriftsteller mit Feder, alle im Kreis versammelt, und in der Mitte stand «Saus und Braus».

HR Dies alles hört sich sehr selbstverständlich und unbekümmert an und scheint jedenfalls weit entfernt davon, strategisch überlegt zu sein; eher hat es sich aus vielen Impulsen so ergeben. Ist die Idee zu *Parkett* 1984 auch so entstanden, oder war dahinter doch der Versuch, nun Dinge auf den Punkt zu bringen?

BC Ich glaube, Anfang der 80er-Jahre war die Enttäuschung zu spüren, dass man aus diesen schönen kollektiven Erlebnissen nichts entwickelt hat, bei dem auch die Qualitätsfrage anders gestellt worden wäre. Dieses Spontaneistische hatten wir irgendwie hinter uns gebracht. Dazu kamen die Qualitätsfrage und das Bedürfnis, zu analysieren. Vor allem gab's plötzlich diese Beschleunigung in der Kunstszene: Es gab die Transavanguardia, Kiefer, Baselitz,

und die Amerikaner begannen sich plötzlich wieder für die Europäer zu interessieren. 79 war ich in New York und sah die Beuys-Ausstellung im Guggenheim Museum – die erste Ausstellung nach dem Krieg mit einem lebenden Europäer. Das war so eine Aufbruchstimmung. Gleichzeitig gab es im *Tagi* kein Interesse, sich länger darüber aufzuhalten. So war es eine Mischung aus Begeisterung und Frust, aus der heraus *Parkett* gegründet wurde. Wir haben keine Sekunde gezögert und gesagt, wir machen eine Publikation, die ist zweisprachig und schlägt eine Brücke zwischen Europa und den USA. Unsere Generation hatte damit auch eine Stimme und der Austausch fand tatsächlich statt.

HR Für mich ist es bis heute faszinierend, dass diese Brücke tatsächlich in beiden Richtungen funktioniert, dass ein echter Dialog entsteht. Auch formal ist *Parkett* ein Hybrid zwischen behutsam gestaltetem Katalogbuch und einer Zeitschrift mit Aktualitäten, zwischen Information und bewusst gesetzten Statements mit vertiefender Darstellung der ausgewählten Positionen. Dazwischen blitzen die «Infos du Paradis» auf, die Inserts und Editionen.

BC *Parkett* wurde aus der europäischen Katalogkultur heraus geboren. In Amerika kannten sie diese in unserem Sinn gar nicht. Als wir mit Richard Artschwager eine Nummer machten, war er schon über 70 und hatte den ersten anständigen Katalog. Erst in neuerer Zeit hat sich das geändert.

PF Als du mir damals von *Parkett* erzählt hast, dachte ich zuerst an eine etwas «alternative» Zeitschrift wie *Focus* oder *Tell*, die schwarz-weiß bei Ropress gedruckt wurden. Du meinstest dann, nein, eher wie *Minotaure* ...

BC ... die surrealistische Zeitschrift *Minotaure* (1933–39), ganz bestimmt, oder auch *Interfunktionen* (1968–75), diese wunderbare Publikation von Fritz Heubach und nachher Benjamin Buchloh, wo es eben auch um die enge Zusammenarbeit mit Künstlern ging. Gleichzeitig waren wir nicht in den 30er-Jahren in Paris. Wir wollten, dass nicht nur die Werke den Kontinent wechseln sollten, sondern die Gedanken dahinter zugänglich gemacht würden. Wir wollten keine «staff writers», also keine festen Mitarbeiter wie bei einer Zeitschrift, sondern wollten für ein bestimmtes Thema

jeweils den kompetentesten oder überraschendsten Autor wählen, denjenigen, der den Künstler am besten kennt ... Gerade weil so viel Beschleunigung in den Kunstmarkt kam, wollten wir keine Aktualitätensauce. Es brauchte eine Verlangsamung, einen analytischeren Blick, ohne den kunsthistorischen Kult der Objektivität. Wir sind Partner, wir sind Komplizen der Künstler, dazu stehen wir.

PF Man muss auch sagen, dass *Parkett* zu diesem Zeitpunkt eine absolut einzigartige Zeitschrift war. Es gab *Artforum*, *Art in America*, *Flash Art*, die ab und zu einen längeren Artikel über einen Künstler publiziert haben, meistens aber einfach Ausstellungsbesprechungen. Zuerst hattet ihr ja nur einen Künstler ...

BC Ziemlich lange sogar. Als wir Brice Marden vorstellten, war er in Europa fast unbekannt, umgekehrt haben wir mit Meret Oppenheim oder mit Sigmar Polke eine Nummer gemacht. Polke war in den USA bis dahin nur einmal bei Holly Solomon unter dem Segel «Pattern Painting» ausgestellt worden. So war's auch sinnvoll, dass wir 60 Seiten Text gedruckt haben. Irgendwann mal sagten wir uns, jetzt wollen wir auch mit Jüngeren arbeiten, Gegenüberstellungen machen, Mann/Frau, alt/jung, bis wir wieder fanden, das sei zu wenig dynamisch, und jetzt stellen wir drei oder vier Künstler vor.

PF Bice hat uns sehr früh gefragt, ob wir eine Nummer machen wollten, Nummer 17. Für uns war das damals wie die Anfrage für eine Ausstellung in einem wirklich grossen Museum ...

BC ... ihr hattet eure Dias noch so in einer Schuhschachtel, nicht richtig angeschrieben ...

PF [*Lachen*] ... es bedeutete einfach sehr viel und wurde auch so wahrgenommen. Es war eine Nobilitierung.

BC Rebecca Warren, eine jüngere englische Künstlerin, hat auf einer Doppelseite in ihrem Katalog links das Titelbild mit der Katze von Fischli/Weiss abgebildet und rechts einen Post-it-Kleber mit der Aufschrift «No». Im Gespräch erklärte sie dann,

sie sei während ihrer Ausbildung total magisch angezogen gewesen von dieser *Parkett*-Ausgabe auf ihrem Arbeitstisch, bis sie schliesslich den Kleber aufsetzen musste, um sich davon zu lösen. Ich finde es unglaublich schön, dass sie diese Anziehung auch noch in einem Katalog zelebriert ...

HR Gerade wenn wir davon ausgehen, dass sich die Beschleunigung und die Zersplitterung der Kunst in Mikroszenen durchgesetzt hat, erfüllt *Parkett* eine wichtige Orientierungsfunktion, die viele Museen heute nicht mehr wahrnehmen: auf einer anerkannten Bühne eine mutige, bewusst subjektive Auswahl zu treffen und eine Haltung zu behaupten. Man mag sie jeweils mögen oder nicht, sie zwingt einen, selber Stellung zu beziehen und genauer zu argumentieren. *Parkett* konjugiert den Anspruch des Museum of Modern Art nach der Moderne.

PF Wenn *Parkett* ein Museum wäre, wäre es wahrscheinlich das Museum mit dem besten Programm der letzten 20 Jahre. Wäre es eine Sammlung, was wäre das für eine tolle Sammlung!

BC Es ist natürlich eine Sammlung von Editionen, auch von Objekten, die wir ja ausstellen.

PF Erst wenn man's im Nachhinein anschaut, sind das alles abgeseignete Künstler. Damals war das nicht ganz so. Wir waren junge Schnösel, hatten mit Jean-Christophe Ammann die eine Ausstellung in der Kunsthalle Basel gemacht. Wir waren erst halbwegs bekannt. Ich erinnere mich noch an die Diskussionen in New York, als du eine Nummer mit Alex Katz gemacht hast ...

BC Inzwischen ist er anerkannt. Aber damals haben wir Anrufe erhalten von Kunstkritikern, die vorwurfsvoll fragten: Wie tief seid ihr jetzt gefallen, dass ihr eine Nummer mit Katz macht ... Bei einer ersten Besprechung in der *NZZ* hiess es, wir würden sowieso rasch eingehen, weil wir nur mit unseren Freunden arbeiten würden ...

HR Inzwischen hat sich die Bedeutung der Brücke zwischen Europa und den USA verändert. Sie steht nicht mehr allein da. Kunst in Asien, Lateinamerika, Afrika wird ebenso heftig diskutiert. Ergeben sich daraus Konsequenzen für *Parkett*?

BC Sicher. Wir hatten gerade eine grosse Ausstellung in Peking. Bei der Medienkonferenz waren ganz viele Journalisten im Alter von 30 und darunter dabei, sehr gut vorbereitet, und sie haben sich alles genau angeschaut. Da merkt man, dass man ein Instrument geschaffen hat, das auch noch weitergehen kann. Wir haben schon mehrfach mit chinesischen Künstlern gearbeitet, jetzt mit einem Künstler aus Afrika. Aber wir machen es auch nur so, wie es für uns Sinn macht. Ich kann nicht ein Jahr in Afrika verbringen und dann herausfinden, wer die spannendsten Künstlerinnen und Künstler sind. Ich muss mit meinen Informationen und meinem Diskursverständnis umgehen. Ich kann nicht plötzlich alles über Bord werfen. Der aktuelle Prozess der Öffnung, des Aufeinander-Zugehens ist spannend, aber man darf sich von Statistiken nicht irre machen lassen.

HR Wie weit können wir den Dialog mit anderen Kulturen ausbauen und wann wird's dilettantisch? Dies ist wohl gegenwärtig eine der grössten Herausforderungen, auch für die Künstlerinnen und Künstler, wie weit sie mit einer ganz bestimmten Position auf der ganzen Welt präsent sein können ...

PF Wenn wir meinen, dass wir von der «ganzen Welt» sprechen, dann liegen wir natürlich falsch. China, Indien, Russland, was man früher den «Ostblock» nannte, darin sind riesige Teile noch ausgeschlossen. Und wenn ich auf einer Weltkarte Fähnchen stecken würde, wo wir schon ausgestellt haben, dann fehlen da immense Gebiete ...

HR ... und meistens sind es auch nur kleine Teile einer Gesellschaft, in denen Kunst so wahrgenommen wird, wie wir sie verstehen ...

PF Genau. In dieser Welt, in der wir uns bewegen, gibt es diesen einen grossen Nenner: den Kapitalismus. Aber die Bedingungen sind dann doch wieder sehr unterschiedlich. Man muss sehr aufpassen, zu sagen, es sei alles gleich ...

BC Ich bin eigentlich froh, dass wir in der Anlage von *Parkett* fast nichts geändert haben. Natürlich hat sich der Look etwas gewandelt, aber von der Struktur und der Herangehensweise

her sind wir uns treu geblieben. Ich habe mich immer gegen ein Redesign gewehrt. Natürlich ändern sich die Zeiten, aber die Publikationen ändern sich durch die Künstler, die jünger sind und wieder mit neuen Ansätzen kommen. Für das Publikum ist es eigentlich toll, wenn es ein Instrument gibt, das bestehen bleibt.

HR Das physische Buch mit seiner bewussten Gestaltung wird also bleiben? Oder könntest du dir eine Internetplattform vorstellen?

BC Wir diskutieren schon darüber. Irgendwann möchten wir die Texte auch online anbieten. Aber das sollte bezahlt sein. Trotzdem glaube ich, dass das Buch mit seiner Sinnlichkeit besteht ...

PF ... im Gegenteil, durch die Informationen aus dem Internet hat das Buch wieder an Wertschätzung gewonnen. Das Grobstoffliche und die Freude an der Gestalt des Buches sind für viele Künstler interessant. Wir haben Werke, die prädestiniert sind, in Buchform zu erscheinen, die kein Video oder keine Skulptur sein können. Ich denke, für eine Zeitschrift wie *Parkett* gilt das Gleiche.

BC Natürlich ist es traurig, zusehen zu müssen, wie ganz tolle Buchhandlungen schliessen müssen. Das ist ein Trauerspiel und auch ein Problem, weil ein Grossteil von *Parkett* über Buchhandlungen verkauft wurde. Vielleicht gibt es jetzt eine Durststrecke und es kommt wieder ...

HR Wenn ich deine verschiedenen Tätigkeitsfelder durchgehe, das Schreiben, Redigieren, das Ausstellen, dann fällt auf, dass es eine durchgehende Lust am Bild, am Stofflichen und am Objekt gibt. Du kommst zwar vom Schreiben her und pflegst die Sprache sehr bewusst, aber gerade auch in deinen Texten spürt man die Freude, mit Sprachbildern umzugehen. Dem steht heute eine postkonzeptuelle Kunst gegenüber, die sich viel stärker diskursiv versteht, sich mit Archiven, mit Texten beschäftigt. Stimmt die Beobachtung, dass dein Vertrauen auf das Bild und das Objekt sehr gross ist?

BC Ja, das stimmt ...

PF ... ich könnte da noch einen ganzen Bereich ansprechen, den wir bis jetzt ausgeklammert haben: Bice als Kuratorin. [*Lachen*] Ein wesentliches Merkmal von

Kunstwerken ist, dass sie grobstofflich sind. Sie können auch ganz leicht sein, aber sie manifestieren sich in den allermeisten Fällen in etwas Grobstofflichem. Darin liegt die tolle sinnliche Erfahrung von Kunst. Das war für dich schon immer zentral.

BC Ich habe im Kunsthaus Zürich bereits 1983 eine Ausstellung gemacht, und zwar zu meinem Liz-Thema, Albert Welti (1862–1912), dann eine Ausstellung zu Meret Oppenheim, 1991 in Paris. Schon 1987 haben wir für *Parkett* von Bernard Blistène im Centre Pompidou eine Carte blanche erhalten. Dann habe ich 1992 mit Lynne Cooke in der Hayward Gallery in London «Doubletake» eingerichtet, mit einer Ausstellungsarchitektur von Aldo Rossi, eine Ausstellung, die anschliessend auch in der damals neuen Kunsthalle Wien gezeigt wurde. «Oh cet écho!» war eine kleine Ausstellung im Centre culturel Suisse in Paris, die ich zusammen mit dem erst 24-jährigen Hans Ulrich Obrist gemacht habe. Darin ging es um Symmetrien und Pendel. Seit 92 habe ich diese Möglichkeit im Kunsthaus Zürich, wo man mir, wie Harald Szeemann, den Anstellungstatus einer permanenten freien Mitarbeiterin angeboten hat, weil ich auf keinen Fall *Parkett* aufgeben wollte. Ich finde das ein gutes Modell für Museen. Sie sparen Lohngeld und ich bin freier, kann mich informieren und Impulse von aussen einbringen.

PF Du wolltest nie eine Institution leiten wie Kasper König, Suzanne Pagé oder Nick Serota. Was waren deine Überlegungen?

BC Ich mache gerne Ausstellungen, ich arbeite gern mit Künstlern zusammen. Sobald du am Kopf einer grossen Institution bist, musst du dich sehr viel mit Personalfragen, mit Verwaltung, mit Politik und mit Geld beschäftigen. Ich fand das nie besonders attraktiv.

PF Die Herausforderung, einem Haus eine starke Identität zu geben und eine Sammlung aufzubauen, wie Kasper König im Museum Ludwig in Köln oder Jean-Christophe Ammann im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt es getan haben, hat dich nie gereizt?

BC Natürlich bewundere ich solche Leistungen. Ich finde beispielsweise die Tate ein fantastisches Instrument. Man weiss, dass es in London dieses Potenzial gibt und man spielt auch auf dieser Orgel. Nur glaube ich nicht, dass ich so gestrikt bin. Um eine solche Institution zu leiten, muss man gewisse Charakterzüge mitbringen, die mir wahrscheinlich abgehen. Aber eigentlich wollte ich gar nicht weg von *Parkett*. Und wenn du eine so grosse Institution leitest, gibt es nichts anderes.

HR Peter, du hast inzwischen mit vielen Kuratorinnen und Kuratoren zusammen gearbeitet. Wie lässt sich Bice im Unterschied zu anderen Kuratoren charakterisieren?

PF Das Besondere an unserer Beziehung ist der lange biografische Weg, den wir zusammen gegangen sind. Dieser gemeinsame Hintergrund hat etwas unglaublich Verbindendes. Bice ist vielleicht die Kuratorin, mit der wir die längste Wegstrecke gegangen sind, und das macht es zu etwas ganz Einzigartigem, Unvergleichbarem. Die gemeinsame Geschichte muss man sich gar nicht erst in Erinnerung rufen, man badet die Füsse in der gleichen Suppe.

BC Es gibt Kuratoren, die sich primär von der Philosophie oder der Soziologie inspirieren lassen. Sie haben ihre Weltanschauung im Kopf, gehen so zu den Künstlerinnen und Künstlern und nehmen sich dann die Kunstwerke. Ich bin immer skeptisch gegenüber Leuten, die Kunst verwenden wollen, um ein Welterklärungsmodell zu verkünden ...

PF ... das überlässt du den Künstlern ...

BC Ich glaube schon, dass man durch Kunst die Welt anders sehen kann, aber das auf eine einfache Formel bringen zu wollen, ist mir verdächtig.

PF Trotzdem empfinde ich dich nicht als eine Kuratorin, die primär monografische Ausstellungen konzipiert. Du hast viele Ausstellungen gemacht, die vielleicht nicht eine These aufstellen, aber durchaus einen Mentalitätskreis umschreiben. Ich denke an «Zeichen und Wunder»,

«Doubletake», «Birth of the Cool», «Freie Sicht aufs Mittelmeer» oder «Hypermental» und «The Expanded Eye».

So ganz thesenlose Ausstellungen sind das nicht ... Gerade



fig. 3 / p. 39

mit deiner neusten Ausstellung, «Deftig Barock», hast du mir eigentlich einen neuen möglichen Blickwinkel erschlossen,

um im Barocken nicht nur bürgerliche

Dekadenz zu sehen, sondern mit diesem

sehr schönen, vorgeschobenen Wort «deftig» auch das Vitale, das Bäuerliche darin zu erkennen.

BC Ja, ich gehe stark von der Kunst aus. Die Biennale in Venedig



fig. 4 / p. 39

vergangenes Jahr war natürlich eine Herausforderung auf diesem Gebiet – und dass ich Tintoretto,

einen venezianischen Künstler aus dem 16. Jahrhundert an den Anfang stellte, war ein provokatives

Statement. «ILLUMInazioni», der Titel, bezog

sich auf das Licht, ein klassisches Thema der Kunst, aber auch auf

Erkenntnis – es war weniger die «Erleuchtung» gemeint, wie das

manche ins Deutsche übersetzt haben. Es war für mich ganz

natürlich, für Venedig an eine Praxis anzuknüpfen, die ich über die

Jahre in meiner Ausstellungstätigkeit im Kunsthaus Zürich habe

entwickeln können. Toll ist, dass ich eine Ausstellung wie einen

Essay gestalten kann. Es ist für mich wunderbar, dass ich an einem

Haus mit einer Sammlung arbeiten darf, ohne in einen festge-

fahrenen kunsthistorischen Diskurs zu verfallen. Ich finde diese

kanonischen Abhandlungen langweilig, wo man sich ein Thema

wählt und so tut, als ob man damit die Wissenschaft vorantreiben

würde. Das bleibt meistens ein bisschen pseudo. Man bewegt

sich in einem abgesicherten Feld, und mit sieben Assistenten lässt

sich so eine Ausstellung aufbauen. Das Kunsthaus Zürich ist

von Künstlern gegründet worden, das heisst, dass der Blick von

der Gegenwart her auf die Vergangenheit gelenkt wurde. Ich fand

das immer interessant und es war meine Legitimation, einen

Blick von heute aus auf die Geschichte zu werfen, und sie nicht

von hinten her aufzurollen, wie es die Kunsthistoriker tun.



fig. 1 Flugblatt der «Frauenrakete» für ihren Auftritt im Albisgütli, 1977, mit dem Titel «Liebt Trudi Erwin?»



fig. 2 Peter Fischli (Bild) und Klaudia Schifferle (Text), Titelblatt des Katalogs «Saus und Braus», 1980 kuratiert von Bice Curiger



fig. 3 Blick in die Ausstellung «Deftig Barock», Skulptur von Urs Fischer vor Werken aus dem 17. Jahrhundert.
Foto: Mancia/Bodmer



fig. 4 ILLUMInazioni, Titelschriftzug im Eingangsbereich der 54. Biennale di Venezia, 2011

HR Gleichzeitig hast du dich nie als Hyperkünstlerin an deren Stelle setzen wollen ...

BC ... ich hole mir sehr viel Inspiration bei der Kunst und den Künstlern. Das ist ein Austausch. Ich nehme die Künstlerinnen und Künstler ernst, und ich will von ihnen lernen. Ich nehme mir das Recht, kreativ zu sein ohne den Anspruch, mich als Künstlerin profilieren zu wollen. Für «Expanded Eye», zum Beispiel, kamen die Impulse irgendwie von Olafur Eliasson und Carsten Höller. Du denkst, dieses Insistieren auf der Reflexion der Wahrnehmung ist doch eigentlich interessant. Nach dem Krieg gab's die Op Art, die im Anschluss an 1968 einfach ignoriert oder gar verdammt wurde. Wenn man aber genau hinschaut, kommen sogar Robert Smithson oder Dan Graham ein bisschen von da her, auch Markus Raetz. Zuerst bekomme ich Impulse aus der Kunst. Weil ich an Geschichte interessiert bin, wende ich mich dann auch ihr zu.

PF Viele Kuratoren porträtieren eine bestimmte Generation. Harry Szeemann hatte seine Generation. Bei den Künstlern der Arte povera, die ein Leben lang an Germano Celant gekettet waren, stelle ich mir das mit der Zeit etwas dickflüssig vor. Bei dir ist das nicht so. Wechselnde Konstellationen bringen für mich als Künstler sehr viel. Wenn Kuratoren immer wieder die Perspektive wechseln, haben sie eine andere Leseart des Werkes und das ist sehr erfrischend.

BC Ja, das andere Modell hat etwas Paternalistisches. Man ist die graue Eminenz und schart die Leute um sich. Ich ticke anders.

HR Nun erhältst du als Neudeuterin von Meret Oppenheim den Prix Meret Oppenheim. Ist das auch für dich eine besondere Pointe?

BC Das freut mich wahnsinnig. Sie schaut sicher runter und findet's auch gut.

Bice Curiger Geboren 1948 in Zürich, lebt ebenda. Studium der Kunstgeschichte an der Universität Zürich, Lizentiatsarbeit über den Schweizer Maler Albert Welti (1862–1912). 1984 Mitbegründerin und seit Beginn Chefredaktorin von *Parkett*, der in Zürich und New York erscheinenden Buchreihe mit Gegenwartskünstlern. Seit 1992 Kuratorin am Kunsthaus Zürich. Seit 2004 auch Editorial Director der in London erscheinenden Museumszeitschrift *Tate etc.* Rudolf-Arnheim-Professur an der Humboldt-Universität in Berlin (Wintersemester 2006/07), Auszeichnung mit der Heinrich-Wölfflin-Medaille der Stadt Zürich für Kunstvermittlung (2007), SI Award, Swiss Institute New York (2009), Direktorin der 54. Biennale Venedig (2011), Kulturpreis des Kantons Zürich (2012), Prix Meret Oppenheim (2012).

Kunsthaus-Ausstellungen (Auswahl):

- «Endstation Sehnsucht», 1994.
- «Zeichen und Wunder, Niko Pirosmanni und die Gegenwartskunst», 1995.
- «Birth of the Cool, Amerikanische Malerei von Georgia O'Keeffe bis Christopher Wool», 1997.
- «Freie Sicht aufs Mittelmeer», 1998.
- «Martin Kippenberger, frühe Bilder, Skulpturen und die gesamten Plakate», 1998.
- «Hypermental, Wahnhafte Wirklichkeit von Salvador Dali bis Jeff Koons», 2000.
- «Public Affairs, Das Öffentliche in der Kunst», 2002.
- «Georgia O'Keeffe», 2003.
- «Sigmar Polke, Werke & Tage», 2005.
- «The Expanded Eye, Sehen, entgrenzt und verflüssigt», 2006.
- «Peter Fischli & David Weiss, Fragen & Blumen», 2007.
- «Friedrich Kuhn, Der Maler als Outlaw», 2008.
- «Katharina Fritsch», 2009.
- «Deftig Barock, von Cattelan bis Zurbarán», 2012.

Als freie Kuratorin Ausstellungen in zahlreichen internationalen Instituten, wie u.a.

- Centre Georges Pompidou, Paris («La revue *Parkett*», 1987).
- Hayward Gallery, London («Doubletake, Collective Memory and Recent Art», 1992).
- Guggenheim Museum, New York («Meret Oppenheim», 1996).
- 54. Biennale di Venezia («ILLUMInazioni», 2011).

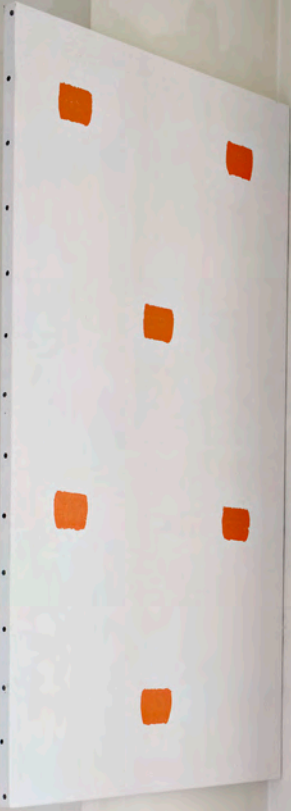
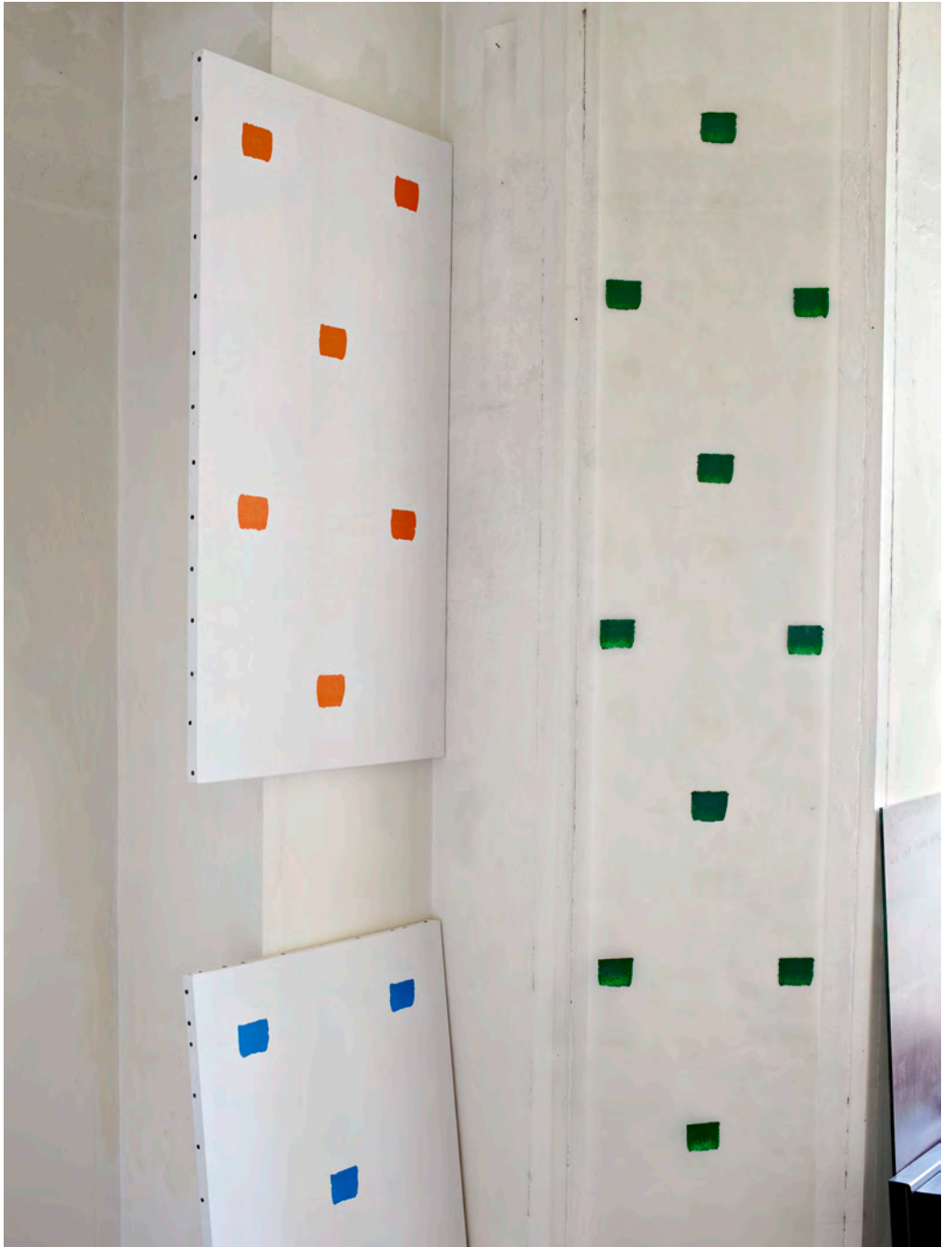
Buchpublikationen:

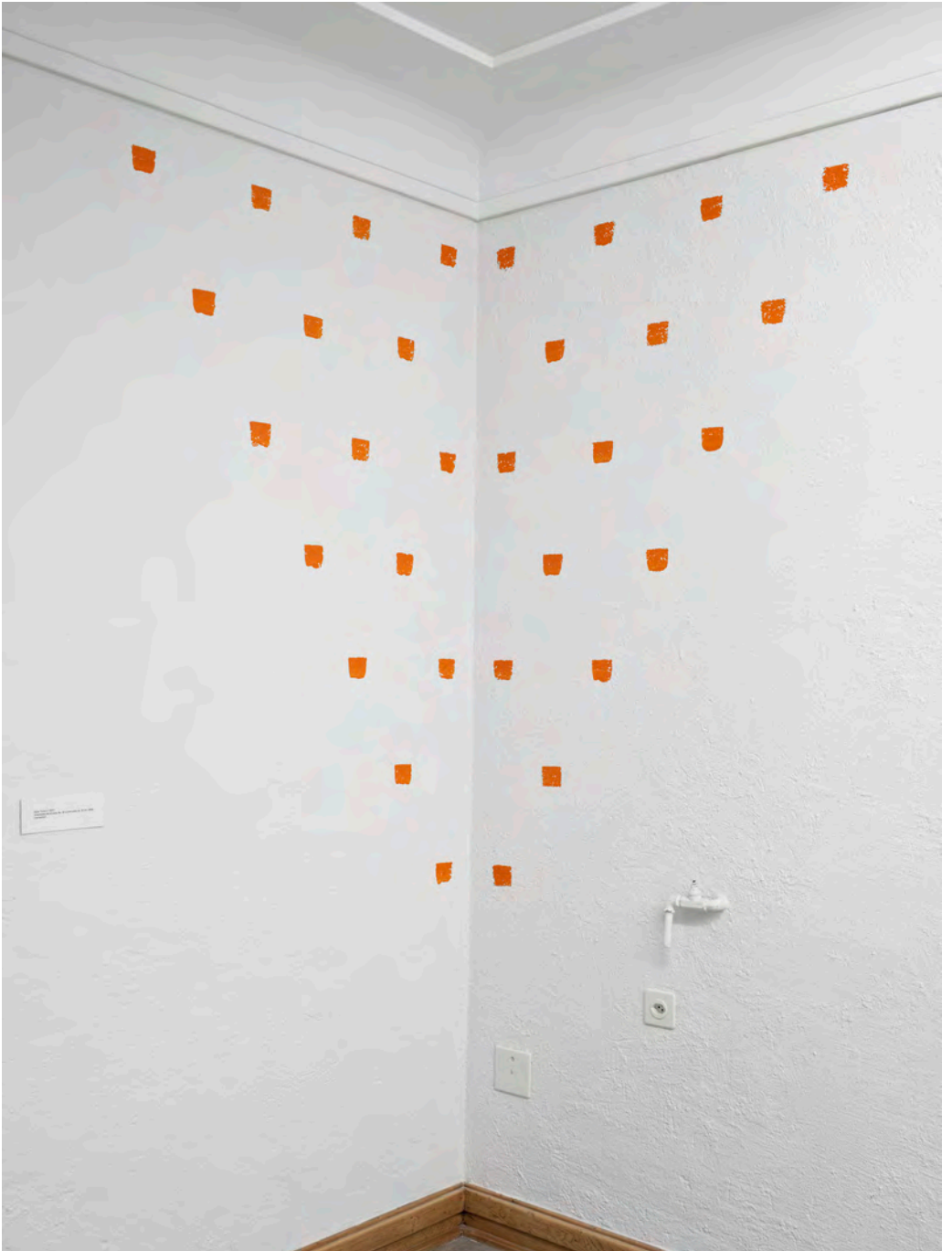
- Monografie *Meret Oppenheim (1913–1985): Spuren durchstandener Freiheit*, ABC Verlag, Zürich 1982 (engl. Ausgabe: *Defiance in the Face of Freedom*, MIT Press, Boston 1990).
- *Looks et tenebrae*, Peter Blum Editions, New York und Zürich 1983.
- Sigmar Polke, *Musik ungeklärter Herkunft*, ifa, Stuttgart 1997.
- Gesammelte Aufsätze: *Bice Curiger, Kunst expansio zwischen Gegenkultur und Museum*, Lindinger+Schmid Verlag, Regensburg 2002.
- *Maurizio Cattelan, Feuerproben / Acid Tests*, Three Star Press, Paris 2008.
- *Rebecca Warren, Every Aspect of Bitch Magic*, FUEL Publishing, London 2012.

Peter Fischli Geboren 1952 in der Schweiz, lebt in Zürich. Studium 1975–1977 an der Academia di Belle Arti, Urbino, und der Academia di Belle Arti, Bologna. 1979 Beginn der Zusammenarbeit mit David Weiss. Zahlreiche Einzelausstellungen, u.a. Schweizer Pavillon der Biennale di Venezia (1995), Tate Modern, London (2006), Museo Nacional de Arte Reina Sofia, Madrid (2009) sowie Art Institute of Chicago (2011). Beteiligungen an wichtigen Gruppenausstellungen, u.a. documenta 8, Kassel (1987), documenta X, Kassel (1997), «ILLUMInazioni», 54. Biennale di Venezia (2011). Preisträger des Goldenen Löwen an der 50. Biennale di Venezia (2003), des Roswitha Haftmann-Preises, Zürich (2006) und des Wolfgang-Hahn-Preises, Museum Ludwig, Köln (2011).

Hans Rudolf Reust Geboren 1957 in Bern, lebt ebenda. Kunstkritiker und Leiter des Studienbereichs Fine Arts an der Hochschule der Künste Bern. 2007–2012 Präsident der Eidgenössischen Kunstkommission. Zahlreiche Publikationen in Büchern und Fachzeitschriften. Mehrere Beiträge in *Parkett*. Seit 1993 regelmässiger Korrespondent von *Artforum*.









Le commentaire



Quel plateau de la balance ?

Après un début de tournée qui a permis de constater que les Français ont une certaine maîtrise technique, les joueurs de la sélection ont dû affronter des adversaires plus expérimentés et plus puissants. Les résultats ont été mitigés, mais les joueurs ont montré une certaine résistance et une certaine capacité à s'adapter à un climat plus chaud et à un terrain plus dur. Les entraîneurs ont pu constater que les joueurs ont une certaine maîtrise technique, mais qu'ils ont encore besoin de travailler sur leur force et leur endurance. Les résultats ont été mitigés, mais les joueurs ont montré une certaine résistance et une certaine capacité à s'adapter à un climat plus chaud et à un terrain plus dur.

Benetton se replace Cabannes et Sadoury confirment



Benetton se replace Cabannes et Sadoury confirment

Benetton se replace Cabannes et Sadoury confirment. Les joueurs de Benetton ont montré une certaine maîtrise technique et une certaine capacité à s'adapter à un climat plus chaud et à un terrain plus dur. Cabannes et Sadoury ont confirmé leur niveau et ont montré une certaine maîtrise technique et une certaine capacité à s'adapter à un climat plus chaud et à un terrain plus dur.

Historique !

Le broquel

Historique ! Le broquel. Les joueurs ont montré une certaine maîtrise technique et une certaine capacité à s'adapter à un climat plus chaud et à un terrain plus dur. Les résultats ont été mitigés, mais les joueurs ont montré une certaine résistance et une certaine capacité à s'adapter à un climat plus chaud et à un terrain plus dur.

Blessés engraissés...

Blessés engraissés... Les joueurs ont montré une certaine maîtrise technique et une certaine capacité à s'adapter à un climat plus chaud et à un terrain plus dur. Les résultats ont été mitigés, mais les joueurs ont montré une certaine résistance et une certaine capacité à s'adapter à un climat plus chaud et à un terrain plus dur.

Les chiffres

Les chiffres. Les joueurs ont montré une certaine maîtrise technique et une certaine capacité à s'adapter à un climat plus chaud et à un terrain plus dur. Les résultats ont été mitigés, mais les joueurs ont montré une certaine résistance et une certaine capacité à s'adapter à un climat plus chaud et à un terrain plus dur.

ANNONCES CLASSEES

POUR JOUER ET GAGNER 3615 MIDOL. Annonce pour jouer et gagner 3615 MIDOL.

ANGORA. Annonce pour ANGORA.

COMMERCIAL. Annonce pour COMMERCIAL.

PETITES ANNONCES DES CLUBS. Annonce pour PETITES ANNONCES DES CLUBS.

VARANCE. Annonce pour VARANCE.

SPORT AUTO

Baby d'Argentine

Auriol dans la Pampa

Quatre Lancia pour contour Toyota



Quatre Lancia pour contour Toyota. Les joueurs ont montré une certaine maîtrise technique et une certaine capacité à s'adapter à un climat plus chaud et à un terrain plus dur. Les résultats ont été mitigés, mais les joueurs ont montré une certaine résistance et une certaine capacité à s'adapter à un climat plus chaud et à un terrain plus dur.

Formula 1 sans Hockenheim. Les joueurs ont montré une certaine maîtrise technique et une certaine capacité à s'adapter à un climat plus chaud et à un terrain plus dur. Les résultats ont été mitigés, mais les joueurs ont montré une certaine résistance et une certaine capacité à s'adapter à un climat plus chaud et à un terrain plus dur.

Senna libre... chez McLaren

Senna libre... chez McLaren. Les joueurs ont montré une certaine maîtrise technique et une certaine capacité à s'adapter à un climat plus chaud et à un terrain plus dur. Les résultats ont été mitigés, mais les joueurs ont montré une certaine résistance et une certaine capacité à s'adapter à un climat plus chaud et à un terrain plus dur.

Essais

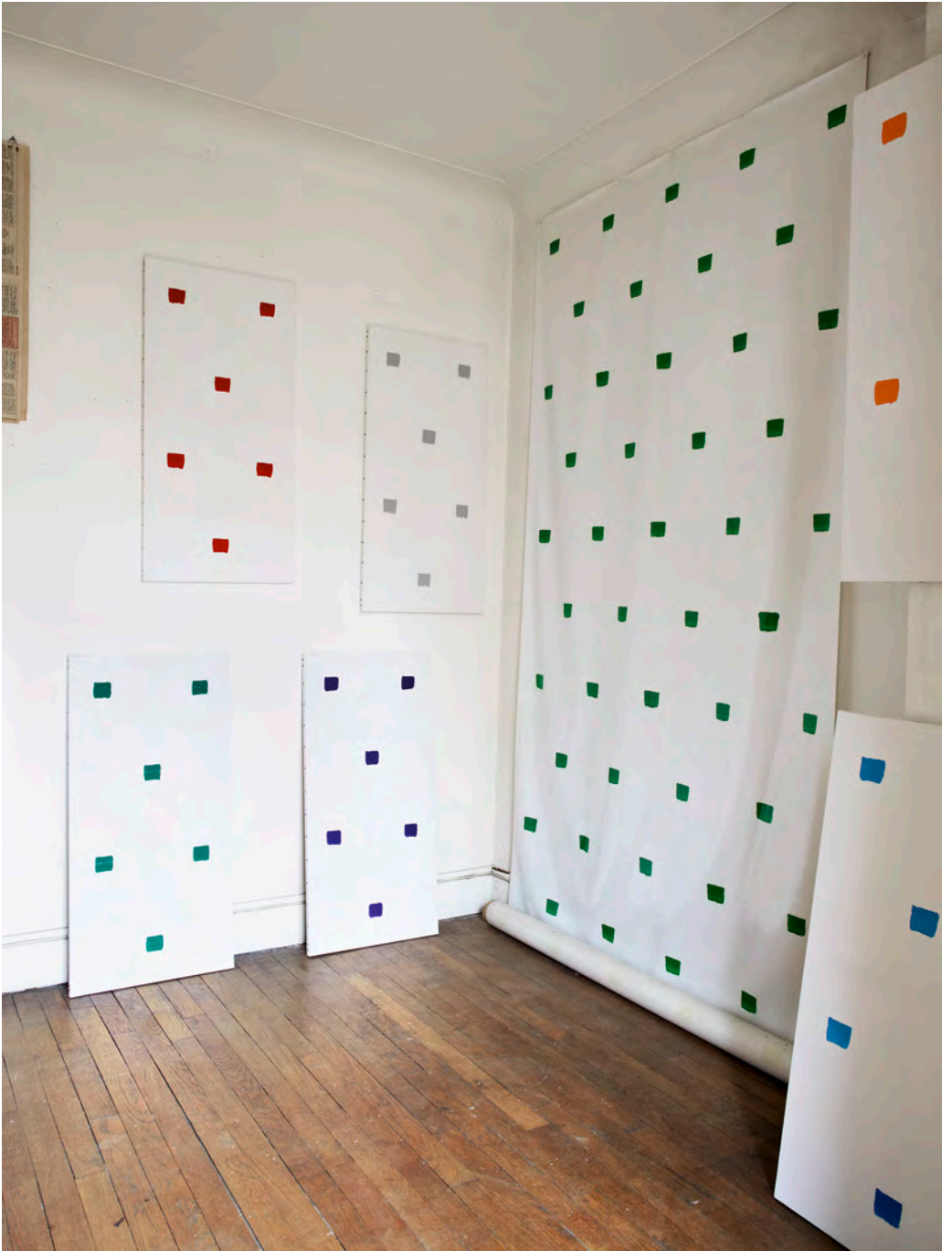
Citroën AX

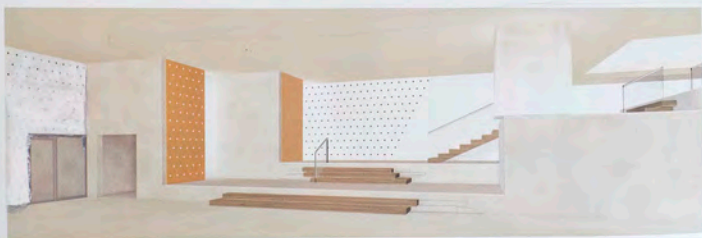
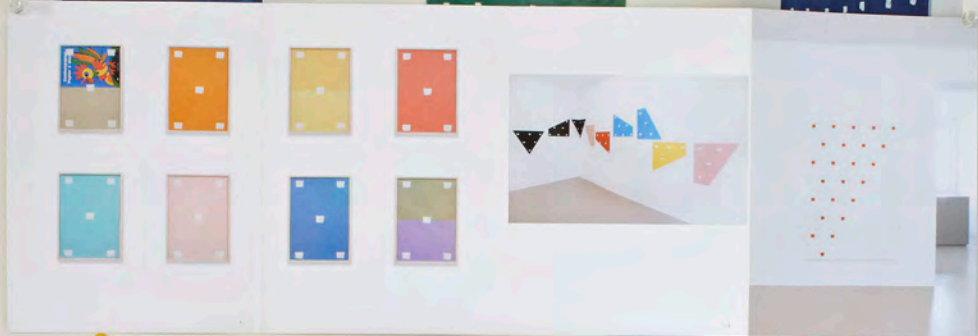
De nouveaux atouts pour séduire



De nouveaux atouts pour séduire. Les joueurs ont montré une certaine maîtrise technique et une certaine capacité à s'adapter à un climat plus chaud et à un terrain plus dur. Les résultats ont été mitigés, mais les joueurs ont montré une certaine résistance et une certaine capacité à s'adapter à un climat plus chaud et à un terrain plus dur.

Citroën AX. Les joueurs ont montré une certaine maîtrise technique et une certaine capacité à s'adapter à un climat plus chaud et à un terrain plus dur. Les résultats ont été mitigés, mais les joueurs ont montré une certaine résistance et une certaine capacité à s'adapter à un climat plus chaud et à un terrain plus dur.





TRAVAUX REALISES SUR LINOLEUM ET SUR TOILE EN 1965 ET 1966

GALERIE PIETRO



NIELE TORONI

RESPIRARE, CAMMINARE, DIPINGERE

Una conversazione con [Niele Toroni](#) a cura di [Francesca Pola](#)

Dal 1967 Niele Toroni lavora dando corpo a un medesimo procedere minimo: il suo metodo creativo prevede la successione d'impronte di pennello numero 50, a 30 centimetri di distanza l'una dall'altra, che percorrono superfici diverse (tele, tele cerate, carte, carta di giornale, carta giapponese, plexiglass, vetri, specchi, pareti, pavimento ...), ciascuna delle quali diventa luogo di epifania di un divenire del suo fare nel tempo. Il suo lavoro si fonda sulla dialettica di pluralità e unità, secondo una metodologia operativa essenziale che, nella rarefazione cadenzata tra le impronte di pennello, procede alla pittura per acquisizione di volumi spaziali.

Quella di Toroni è un'opera che si offre come possibilità di relazione fra singolo e cosmo, in quell'unico, minimo gesto – lasciare un'impronta di pennello – potenzialmente ripetibile nella sua dimensione progettuale, ma in realtà irripetibile nella sua fattualità e relazionalità reale. Come in un'unica opera assoluta, che interroga la pittura stessa e le sue infinite relazioni possibili, e nel medesimo tempo ogni volta specifiche, con

l'esistenza. È un pensiero inscindibile dalla propria traduzione in opera, secondo una differenza sostanziale rispetto alle ipotesi seriali della Minimal Art e delle sue «primary structures», pensate come progettualità pura: le sue opere sono ipotesi di percorso e attraversamento, soglie e confini che si dischiudono nel parcellizzarsi, moltiplicarsi e distendersi dell'immagine.

L'impronta è per Toroni anche concentrato di colore e luminosità, secondo una particolare «genealogia della luce», che dichiaratamente va dalle esatte nitidezze di Piero della Francesca alle vibrazioni analitiche delle *Ninfee* di Claude Monet. Dipingere è per lui affermazione di un passaggio, sanzione di un transito di concretezza spaziotemporale, che si fissa nel mondo attraverso quell'unico, ripetuto gesto: imprimere il pennello su una superficie. Questa esigenza si esprime nel suo lavoro in una rarefazione espressiva tesa a raggiungere il massimo di densità e concentrazione di significati, che procede secondo dinamiche di progressivo coinvolgimento dello spazio. La sua opera si declina in una relazione fondamentale di equilibrio mobile con le spazialità, che si trova ad abitare: un rapporto reso esplicito anche dalla

scelta di una modularità apparente, che nel suo lavoro viene costantemente adottata e contraddetta quale ipotesi di un percorso possibile sempre differente. È questa dimensione processuale del metodo, sempre calato nella sua relazione specifica e «altra» con il proprio concretarsi in immagine, che gli permette di procedere secondo una continua variazione dell'omologo tradotta in una frammentazione, che è ritmo e ordinamento, occupazione progressiva e controllata, ipotesi di «transito» nello spazio e nel tempo.

Francesca Pola Vorrei iniziare questa conversazione sul tuo lavoro parlando del metodo che ne costituisce non solo la modalità esecutiva, ma il fondamento operativo stesso. In altre parole, le tue impronte di pennello sempre della stessa misura, impresse sulla tela a intervalli regolari, sin dall'inizio non sono state una scelta stilistica esteriore, un espediente tecnico in vista di un qualche effetto di superficie, ma il significato stesso del tuo fare pittura in un modo nuovo. Sono la tua maniera di acquisire al dipingere uno spazio e un tempo estesi, che vanno oltre il perimetro del quadro: sono come l'alfabeto identico e differente di un linguaggio pittorico diverso, che procede non per stratificazione di materia, ma per espansione di energia. Quando hai iniziato a fare pittura in questo modo e com'è nato questo tuo metodo?

Niele Toroni La prima occasione in cui ho esposto le mie *Impronte di pennello n. 50 a intervalli di 30 cm* è stata la Biennale di Parigi al Musée d'Art Moderne nel 1967, come risultato del mio lavoro nei mesi precedenti. Un giorno nel mio studio stavo osservando un quadro sul quale avevo prima «marcato» i vari colori di cui avrei dovuto riempire la superficie nelle sue diverse parti: semplici colpi di pennello, che mi servivano da traccia per dipingere. E mi sono reso conto che la pittura in realtà era già tutta lì, non c'era bisogno di andare avanti per completare il quadro. Ma il colpo di pennello era ancora un residuo troppo espressivo, una modalità *tachiste*, e allora ho distillato quell'intuizione gestuale in un'azione ripetuta e controllata: mi interessava riempire tutta la superficie, ma non con il gesto – la mia voleva essere una pittura *all'over*, ma ordinata. L'impronta di pennello, che realizzo imprimendo il pennello due volte, una sopra all'altra, a intervalli fissi, è stato il mio modo di formalizzare questa esigenza di uscire dal quadro per fare una pittura senza limiti e confini.

FP Il tuo lavoro non si è mai posto il problema di mettersi in relazione con stili o tendenze, di posizionarsi storicamente rispetto a una tradizione, quella della pittura occidentale, che non intendi rifiutare, ma aprire alle sue possibilità più estese dando vita a un universo pittorico che, nella sua totale neutralità operativa, si fa dialogante. Mi piacerebbe provare a rintracciare una sorta di genealogia composita del tuo lavoro: non in termini di filiazione diretta né di imitazione, ma individuando alcuni artisti e intellettuali che ti

hanno interessato nel corso del tuo percorso, non necessariamente tuoi contemporanei, e nei quali si possa riconoscere una sintonia con il tuo lavoro fondata sulla visione razionale non analitica, su una specie di umanesimo della misura, che mi pare contraddistingua il tuo dipingere. Infatti, anche quando le tue impronte occupano superfici di dimensioni molto estese, si percepisce sempre questo equilibrio che le riporta a una dimensione di esperienza possibile e di dialogo, non di alterità alienata: come se fossero un organismo pulsante, non una decorazione sovrapposta.

NT Prima di arrivare alla formalizzazione dell'impronta avevo fatto tutta una serie di opere ispirate da un cavaliere di Paolo Uccello, che mi interessava proprio per la sua dimensione mentale tradotta in una pittura di grande forza. Questa serie l'avevo intitolata *Attack*: per me voleva essere un attacco alla pittura tradizionale, il mio modo di ripetere una stessa immagine, che però proprio perché veniva dipinta assumeva ogni volta un'identità diversa. Nell'universo del mio linguaggio rientrano poi altre componenti, da *Le dernier tableau* di Nikolai Taraboukine alle *Vocali* di Arthur Rimbaud, alle luci prospettiche di Piero della Francesca, alle *Ninfee* di Claude Monet.

Certamente, tutto questo l'ho tradotto nella mia relazione con i luoghi, che è sempre dialogica: diciamo che a me piace prendere i luoghi come li trovo. In passato mi è capitato di fare dei lavori in luoghi anche molto diversi tra loro, come ad esempio in una vigna del Vallese oppure al Castello di Rivoli: in tutti i casi ho lavorato tenendo conto di quello che mi si presentava, decidendo di non alterare le strutture preesistenti, ma limitandomi a lavorare in questi spazi così come li trovavo. Quello che voglio dire è che, secondo me, il dialogo della mia pittura con lo spazio in cui la realizzo non è un dato a priori fatto di proporzioni matematiche astratte, ma è bello crearlo nella situazione concreta: la cosa importante è trovare quel momento di esattezza, affinché il rapporto tra il mio intervento e ciò che è già esistente funzioni. Bisogna procedere in modo tale che l'uno riveli l'altro.

FP Di questa modalità così libera e flessibile, con cui la tua pittura si mette in relazione con volumi e identità dei diversi spazi, mi sembra siano abbastanza



«Ecco perchè non potevo rifiutare il premio!»
Niele Toroni e Meret Oppenheim, Parigi, 1984

emblematici i due interventi che hai realizzato di recente nella Villa Pisani Bonetti a Bagnolo di Lonigo, capolavoro giovanile dell'architetto rinascimentale Andrea Palladio. Ci vuoi raccontare come sono nati?

NT Palladio è certamente un grande architetto e la Villa Pisani



fig. 1 + 2 / p. 63

Bonetti è molto bella: nonostante la sua importanza storica, è rimasta una casa, e in qualche modo questo mi interessava. Quando sono andato a vedere quello spazio cercavo una parete sulla quale lavorare, che potesse integrarsi con l'architettura e che allo stesso tempo permettesse alla mia pittura di farsi vedere. Ho deciso d'intervenire su tre elementi insoliti: due porticine laterali di servizio (elementi

architettonici non significativi, che normalmente non servono come supporto per l'arte) e la bellissima arcata centrale chiusa speculare alla grande finestra termale. Così ho fatto realizzare una struttura di legno da inserire e sovrapporre alla parete storica, per evitare di toccare il muro direttamente, e ho iniziato a lavorare su questi tre elementi cercando di costruire un dialogo tra di loro, ma anche in modo che questo equilibrio triangolare generasse un senso di unità di questa grande parete con il resto dell'intervento pittorico preesistente nella volta affrescata e nelle decorazioni degli archi. Ho scelto poi questa tinta, questo rosso un po' scuro, appunto perché non volevo fare il classico «luogo nero» né volevo giocare usando toni verdognoli o marroni simili a quelli degli affreschi. Volevo semplicemente affermare un colore non descrittivo, che a me interessa sempre, come del resto tutti i colori detti puri: il giallo, il blu, il rosso, e che si rivelasse indipendente dal tutto e allo stesso modo fosse capace di valorizzare l'ambiente. Ho l'impressione che questa scelta funzioni: non disturba ed è visibile.

FP Mi pare interessante e specifico del tuo lavoro il rapporto della pittura con una dimensione, che non è solo quella della superficie, dell'affresco, della parete, ma che in qualche modo dialoga soprattutto con l'architettura, i suoi volumi, le sue direttrici di significato.

NT Sì, è proprio questo ciò che mi interessa. Nella mia vita ho fatto anche dei lavori più classici, su tela e altri supporti: mi piace

lavorare su superfici differenti, che reagiscono in modo diverso alle mie impronte. Questi quadri, anzi, questi oggetti che creo, poi circolano da soli, vivono indipendentemente da me e da come vorrei disporli. Quando invece voglio essere preciso, il lavoro lo faccio direttamente sul muro, sull'architettura. Poi, tornando alla Villa Pisani Bonetti, può essere che mi piaccia, come ho fatto qui, realizzare diversi lavori in zone differenti. In questa villa m'interessa il contrasto che si è generato tra l'intervento nel salone centrale, che definirei classico, quasi come un omaggio all'architetto – da qui il sottotitolo che ho scelto: *Un intervento pittorico per Palladio* – e l'altro intervento, che ho fatto invece nelle cantine. Questo secondo lo sento come più leggero, più libero, ma gioca ugualmente sulla diversa possibilità, che è data dallo spazio e dalla sua morfologia, e in particolare da questi triangoli delle piccole vele poste negli angoli. Qui mi sono concentrato sugli angoli: perché i segni sono fatti negli angoli e vanno a rimarcare l'impianto dello spazio, che, seppur rimaneggiato, conserva ancora la bella struttura a volta delle cantine di un tempo. Questi angoli però sono anche come delle ali di angeli, e non mi dispiaceva l'idea di mettere gli angeli in cantina ... ecco il sottotitolo: *Angoli come angeli in cantina*.

FP Tu non ami definirti artista, piuttosto ti piace parlare della tua opera come «travail/peinture», il che già è indice di una visione concreta, sempre calata «in situazione», della tua creatività. Ti interessano i materiali e loro fisicità: per questo il tuo lavoro, pur nella sua radicalità razionale, non può essere definito puramente concettuale o analitico. Non ti interessa la tautologia, piuttosto il ritmico posizionamento reciproco delle tue impronte, che rispondono ad una regolarità interna tendente ad annullarne il più possibile l'incidentale singola variazione, anche se non nascono come sottolineatura dell'identico. Questa progressione spaziale indica come tu non lavori sulla forma dell'opera, ma sulla sua volumetria interna, che si mette in relazione costante con ciò che la costituisce (materie e strumenti), ma anche con ciò che le sta attorno (vuoto e pieno, proporzione ed equilibrio). Il tuo è un pensiero inscindibile dalla propria traduzione in opera e mi pare che questa sia la differenza sostanziale del tuo lavoro rispetto alle ipotesi seriali della Minimal Art e delle sue «primary structures», pensate come progettualità pura, indifferentemente

realizzabili da un'autorialità assente, e non a caso a loro volta radice e origine del concettualismo.

NT La pittura per me è cosa materiale e soprattutto da vedere – non può essere un pensiero a priori tradotto su una superficie né una pura speculazione formale. Per questo io non faccio mai sopralluoghi, progetti preliminari, disegni preparatori: quando devo realizzare un intervento in un determinato spazio, ci vado, e quando sono lì percepisco l'energia di quello spazio, i suoi volumi, le sue tensioni, a volte anche le sue ambiguità. Le possibilità diverse del mio metodo sempre identico non si esauriscono nel numero dei suoi supporti né in quello dei suoi contesti di destinazione, perché ogni volta io sento lo spazio in modo differente.

FP In questo senso credo di poter dire che la tua opera è caratterizzata, fin dai suoi inizi, da un'attitudine antiretorica e antimonumentale: non tende a porsi come centralità assertiva e impositiva di un'immagine «altra», autonoma e indipendente, ma come presenza dialogante, che lavora sullo scarto, sul limite, sul margine che separa e unisce pittura e spazio e sul loro posizionamento reciproco.

NT Certamente è vero che, rispetto alla profusione di interventi monumentali che si fanno oggi, rispetto a questo gigantismo che invade i nostri spazi del vivere, il mio lavoro è qualcosa di differente. Ti faccio un esempio: se la dimensione fosse indice di qualità, si dovrebbe dire che la scultura più bella che c'è a Parigi è la ruota panoramica a Place de la Concorde, quella giostra su cui salgono le persone per guardare la città dall'alto; è certamente una struttura fantastica, ma non basta che le cose diventino iperdimensionate per avere un interesse. Oggi c'è una tendenza crescente che indulge verso questi modi: a me invece sembra evidente che, se anche si fa una bottiglia alta venti metri e la si mette in una piazza, quella rimane sempre una bottiglia. A volte invece bastano tre impronte di pennello a rivelarti uno spazio. I peli di questo strumento, densi di pittura, lasciano la loro impronta: è come se tu appoggiassi il tuo dito lasciando la tua impronta digitale e queste macchie di colore in un angolino, che siano verdi, gialle, rosse o bianche, ti mostrano qualcosa e ti permettono anche

una certa libertà di intervento, diversa da quella che c'è in altri tipi d'installazioni più composite. A me piace andare in giro con una mia borsa in cui metto i miei tre pennelli, una livella e un compasso: poi il colore posso anche comprarlo sul posto, questo mi basta per avere almeno l'illusione di una mia indipendenza, di una libertà. Mi dirai che di libertà ne abbiamo sempre meno, che siamo tutti controllati, però a me interessa avere la possibilità di lavorare così, senza disturbare nessuno, e lasciando a chiunque passi la possibilità di vedere. Forse il problema è proprio quello: rivedere le cose nella loro semplicità.

FP Mi piace questa immagine che riporta l'eccesso dimensionale della società dello spettacolo alla misura minima della singola impronta di pennello, dove sono fattori di regolarità, come posizione e ritmo, a definire attraverso la loro semplicità l'estensione dello spazio. In questo senso, credo di poter affermare che il vuoto ha nella tua pittura un ruolo fondamentale: non in quanto spazio astratto e separato che tu ricerchi, ma al contrario come elemento connettivo di questa energia spaziotemporale, che è la sequenza d'impronte. Infatti quello che m'interessa del tuo lavoro è anche questa ricerca di una dimensione materiale e fisica, che cerca di costituire un rapporto tra l'individuo e l'universo, che però diventa come una pelle in mutazione: una pittura, che sta scappando, che sta fuggendo dai luoghi, dove infatti spesso la rintracciamo sul margine.

NT Sì, forse questo è legato anche al fatto che io non ricopro sistematicamente tutta la superficie, pittorica o architettonica che sia: mi interessa il rapporto tra il dipinto e il non dipinto, perché l'uno serve all'altro affinché si valorizzino. Paradossalmente, questo legame permetterebbe al primo di scappare, perché nella mia ottica non c'è un formato ideale che connota la pittura. Io dico sempre che il mio lavoro va considerato come una totalità indivisibile, non come una serie di singole opere: sarà sostanzialmente tutto quello che avrò fatto fino al giorno in cui smetterò. Per questo motivo il concetto di «capolavoro» non ha senso, secondo me: se puoi fare un capolavoro piccolissimo, quando ne hai fatto uno è come se avessi fatto tutto ciò che potevi fare e dunque smetti, ti fermi. Ecco quindi che io, ogni volta che arrivo a fine giornata, sono contento

per quello che ho fatto in quel giorno: sono soddisfatto perché quello che m'interessa non è solo pensare l'opera, ma vederla fisicamente, come dicevi tu, perché la pittura è cosa fisica. A questo proposito una volta ho scritto un testo in cui riprendevo alcune parole di Leonardo da Vinci, che affermava l'essenza materiale della pittura piuttosto che la sua istanza mentale. Questo concetto a me è sempre sembrato molto chiaro. Voglio dire, sarebbe come sostenere che il vino è cosa mentale ... Infatti c'è gente, al giorno d'oggi, che crede di poter parlare di vino, perché ha visto un programma televisivo a riguardo oppure perché impara a memoria le carte dei vini nei ristoranti più chic di Parigi. Poi però, sorvegliandolo, non è in grado di distinguerne le diverse qualità d'annata. Insomma, è come chi va a fare un giro in un bosco e non s'interessa alla varietà degli alberi. O forse semplicemente esiste un'altra visione del mondo rispetto alla mia, che permette di dire che gli alberi sono tutti uguali ...

FP Questa prospettiva, diciamo concreta e relazionale, della tua pittura fa sì che essa non riduca lo spazio dipinto a un'immagine puramente visiva, ma lo dischiuda come immagine illimitata: il tuo dipingere non occupa né riempie lo spazio, ma vuole liberarlo attraverso questa volumetria aperta, che è l'impronta del suo materializzarsi sempre differente a cadenza regolare e ordinata. L'impronta è in genere associata a un'identità individuale e individuata, ma nel tuo lavoro invece diventa allo stesso tempo qualcosa di universale. Credi che potresti dipingere in altro modo?

NT Queste impronte io le ho trovate progressivamente partendo dalle mie idee, che si sono sviluppate osservando cose molto differenti: dal cavaliere di Paolo Uccello, che vedevo al Louvre e che riproducevo sempre, al *dripping* di Jackson Pollock, che altro non era se non la pittura che si creava da sola, facendo solo un gesto. Così sono arrivato a quest'impronta di pennello, che è semplicemente l'impronta di un pennello, un segno che potrebbe fare chiunque, ma che rimarrebbe sempre e solo l'orma di quello strumento. Dire questo oggi non è ammesso o almeno si tenta sempre di nascondere, perché tutti vogliono affermare la propria autorialità e il proprio voler essere artisti. Io invece mi sento



fig. 1 Impronte di pennello n. 50 a intervalli di 30 cm, *Un intervento pittorico per Palladio*, 2012, Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo
Foto: Bruno Bani, Milano



fig. 3 Impronte di pennello n. 50 a intervalli di 30 cm, *La clessidra*, 2010, Museo d'Arte Contemporanea all'Aperto, Morterone
Foto: Bruno Bani, Milano



fig. 2 Impronte di pennello n. 50 a intervalli di 30 cm, *Angoli come angeli in cantina*, 2012, Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo
Foto: Bruno Bani, Milano

semplicemente pittore: ho tre strumenti, quelli che servono a dipingere. E magari sbaglio completamente, perché quello che faccio non interessa più a nessuno, ma interessa a me ... potrei fare cinema o fotografie, ma mi sembra giusto continuare così.

Sai, oggi non si è più scultore, pittore o architetto, oggi si è *plasticien*, come dicono in Francia, che vuol dire che finalmente si può fare tutto: ma io continuo a pensare che forse sarebbe meglio ristabilire delle scuole d'arte dove gli studenti imparino a disegnare un nudo o a scolpire un marmo nella vena giusta, anche se magari poi non lo faranno più nella loro vita. E invece adesso in arte, in nome di una pseudo libertà, si fa un tale pot-pourri che a volte sembra solo si voglia compiacere quella borghesia, che richiede cose semplici, non troppo dure da digerire, ma che siano spettacolari. E il mio lavoro, che magari spettacolare poi può diventarlo, in partenza non lo è assolutamente.

FP Si può dire che il tuo lavoro appaia sempre formalmente simile ma intrinsecamente diverso. Come vivi questo rapporto tra identico e differente nella tua opera? Che tipo di rapporto può avere con quello che si fa oggi nell'arte contemporanea?

NT Diciamo che le mie impronte non sono forme preesistenti, perché altrimenti ricadrei in tutta quella ricerca di geometria, che adesso sembra persino andare un po' di moda. Ora come ora, sembra che riscoprano tutti i triangoli, i cerchi, i quadrati: quelle sono forme preesistenti, quindi fare un quadratino in un quadro geometrico piuttosto che una mela in una natura morta fa poca differenza. Detto questo, è chiaro che spesso il mio lavoro è simile a se stesso e ha un andamento più o meno geometrico, ma la sua identità specifica sta nel fatto di non essere riproducibile: al massimo si potranno fare delle foto, ma poi si dovrà fare una scelta, privilegiare lo scatto di un'impronta piuttosto che quello di un'altra. Troppo spesso oggi vedo attorno a me «cose» che non m'interessano minimamente e penso, visto il parlarne che se ne fa, che ha ragione quel personaggio, che (in un libro di Samuel Beckett) dice: «il miglior modo di parlare di niente, è di parlarne come di qualche cosa». Io, come tanti, lavoro con un arnese tradizionale, il pennello, e una

materia, tradizionale anche lei, la pittura. Vedo lavori artistici fatti con gli attrezzi più moderni, rivoluzionari, fatti per stupire ...

Purtroppo sono cose già viste, che si vogliono moderne e veicolano solo ideologia vecchia. Ai tempi si diceva «impara l'arte e mettila da parte». Oggi potremmo dire «non imparare niente ma fa' l'arte».

FP In questa materialità della singola impronta, come concentrato di un gesto controllato, mi pare che un ruolo fondamentale sia quello che riveste il tempo. Ti ho visto lavorare e lo fai con un ritmo molto serrato: nell'osservarti da un lato si percepisce come questo metodo creativo sia ormai intrinseco al tuo agire naturale e, dall'altro, si nota una tua grande concentrazione, quasi un'ossessione rituale nel cercare di coniugare queste due dimensioni di un tempo assoluto con un altro più relativo, contingente.

NT Sì, c'è anche un po' di quello, ma per me anche il tempo dell'opera e del suo farsi è soprattutto legato a fatti puramente materiali: la pittura si secca e quando tu adoperi un pennello devi sapere come usarlo; potrebbe farlo chiunque, è vero, ma ci vuole un minimo di esercizio. È vero anche che da parte mia c'è molta concentrazione: sono completamente immerso nel dipingere perché c'è un ritmo da rispettare ... e oltre a questo c'è anche la voglia



fig. 3 / p. 63

di vedere il risultato! Al Museo d'Arte Contemporanea all'Aperto di Morterone ho realizzato un intervento in esterni, che addirittura assume quasi la forma stilizzata di una clessidra: come un veder scorrere il tempo che è poi il nostro modo di attraversare la vita.

Poi c'è un altro concetto di tempo, oltre a questo del tempo di creazione, vale a dire la durata. Ci sono alcuni muri sui quali ho realizzato degli interventi: le pareti si scrostano e dunque le impronte vanno via da sole. Ci sono anche dei lavori che sono previsti per un periodo ben preciso e poi si ridà una mano di bianco al muro e anche quello fa parte del gioco. È normale, però c'è una riflessione, che mi fa sorridere: con gli anni che passano, mi rendo conto che l'impronta invecchia meno di me. Mi capita di andare in certi posti, dove ho fatto qualcosa vent'anni fa e trovare ancora il lavoro quasi fosse stato appena realizzato, come per esempio all'Hamburger Bahnhof di Berlino, oppure al Castello di

Rivoli. I colori sono sempre freschi, ha più problemi il muro dietro, perché il bianco ingiallisce o si scrosta e a quel punto non ha più senso restaurare il tutto, piuttosto si sceglie di rifare il lavoro.

Io non credo tanto a questo concetto di durata in rapporto al valore artistico: un lavoro non è più interessante di un altro perché ha quarant'anni piuttosto che un giorno. Al limite può essere interessante sul piano di una mia paradossale non progressione e cioè che dal 1967 faccio sempre e solo le stesse impronte di pennello. Ma le cose si fanno e basta, io l'ho sempre detto: è come camminare, si mette un piede davanti all'altro per andare a vedere quello che ci interessa oppure si sceglie di stare fermi. Molti artisti di oggi, invece, mi fanno spesso pensare che vorrebbero a tutti i costi trovare un nuovo modo di camminare e allora mi chiedo che cosa si possa ottenere di positivo da quello ...

FP Mi piace questa metafora del camminare perché a me, vedendo il tuo lavoro, viene in mente quella del respirare: come di un qualcosa che ha una sua regolarità necessaria. Camminare dentro la pittura, respirarla: sono metafore che, davanti alle tue impronte, si fanno esperienze concrete ...

NT Sai, su questo ho riflettuto tanti anni fa: citavo delle frasi, che ho sempre trovato interessanti in vita mia, credo fossero di Henri Lefebvre. Parlando della ripetizione lui diceva che tutti hanno paura di questo termine – «ripetizione» –, ma non si rendono conto che questa ripetizione è la nostra vita, perché se il cuore non battesse stupidamente sempre uguale a se stesso noi saremmo morti. Il respirare è un gesto simile: insomma, secondo me noi siamo questa ripetizione. Che cosa è in fondo l'individuo se non un tutto di solitudine e ripetizione?

Niele Toroni Nato a Locarno – Muralto nel 1937. Vive a Parigi dal 1959.

- Metodo di lavoro: sul materiale dato si applica un pennello n. 50 a intervalli regolari di 30 cm.
- Materiale: tela, carta, tela cerata, muro, suolo..., generalmente superfici bianche.
- Applicare: apporre, mettere cosa su altra in modo che la ricopra e aderisca, o vi lasci un'impronta.
- Pennello n. 50: pennello largo 50 mm.
- Intervallo: «... tratto di tempo o di luogo tra due termini».
- Lavoro/pittura presentato: impronte di pennello n. 50, ripetute a intervalli regolari (30 cm).
- Impronte di pennello n. 50 ripetute a intervalli regolari (30 cm) si sono potute vedere per la prima volta in un luogo pubblico nel gennaio 1967 (Parigi, Museo d'arte moderna, «Salon Jeune Peinture»).
- Il lavoro è poi stato visibile in diversi posti, specializzati (gallerie, musei ...) o altri; ma la sola enumerazione delle varie presentazioni del lavoro durante 45 anni non è informazione che concerne il lavoro/pittura come tale, è dunque inutile.
- Il colore delle impronte può variare da un lavoro all'altro, nessun colore è privilegiato. È evidente che ogni colore ha sue qualità specifiche che ne possono determinare la scelta.

Francesca Pola Nata a Genova nel 1974. Vive a Monza. Francesca Pola è storica e critica dell'arte contemporanea, curatore e pubblicitista indipendente, docente all'Università Cattolica di Milano e Brescia e all'istituto universitario IES, The Institute for the International Education of Students di Chicago (sede di Milano). I suoi contributi di studio e analisi storico-critica hanno sempre teso a costruire un dialogo tra le diverse epoche della contemporaneità e il presente, focalizzandosi in particolare sulla scultura del Novecento, l'arte americana dagli anni Venti al secondo dopoguerra, l'arte italiana e internazionale degli anni Cinquanta e Sessanta, le ricerche non figurative dagli anni Ottanta a oggi, le interferenze del visivo con altri specifici creativi.

















77 GÜNTHER
VOGT

LA LONGUE DURÉE

Hans Ulrich Obrist im Gespräch mit **Günther Vogt**

Günther Vogt ist ein visionärer Landschaftsarchitekt und Urbanist. Seine Projekte machen uns Mut, unsere Angst vor der Wissensbündelung zu überwinden. Das folgende Gespräch beginnt bei den Anfängen und spürt Vogts Schlüssel-erlebnissen nach, von der Kindheit und den ersten Arbeiten in der Schweiz bis zu seinem heutigen globalen Wirken, mit Schwerpunkt auf seinen Visionen für ein nachhaltiges 21. Jahrhundert. Es hat eben erst begonnen.

Hans Ulrich Obrist Wie waren deine Anfänge, wie kamst du zur Landschaftsarchitektur und zu dieser Leidenschaft für Pflanzen und Literatur?

Günther Vogt Meine beiden Grossmütter und auch meine Mutter hatten riesige Gärten. Meine Eltern liessen den Garten umgestalten, da war ich sechs Jahre alt. Ich war fasziniert, dass sich diese Männer immer um ein Stück Papier geschart haben, dann weg sind, da eine Pflanze gesetzt haben, dort etwas gebaut haben. Sie haben sich immer an diesem Stück Papier orientiert. Damals wusste ich noch nicht, was das für ein Beruf ist, aber ich wusste, dass ich das mal machen will. Und 16-jährig ging ich weg. Ich besuchte eine traditionelle Gartenbauschule in der Nähe von Bern, wo die ganze Breite des Berufsstandes, einfach alles gelehrt wurde, nur nicht Gestaltung.

HUO Wer waren damals die Einflüsse, die ersten Vorbilder der Landschaftsarchitektur, als du begonnen hast?

GV Einer der wichtigsten Einflüsse war Ernst Cramer. Er war ein wunderbarer, älterer Herr, total schweizerisch in seiner Attitüde, aber in der Gestaltung von einer Radikalität, die damals selbst in der Architektur nicht zu finden war. Er hatte bis 1957 sehr konventionelle, traditionelle Gärten gestaltet. Von einem Tag auf den anderen fing er an, einen minimalistischen Ansatz zu verfolgen, indem er zum Beispiel nur noch eine Pflanze oder nur noch ein Material verwendete. Bis heute ist unbekannt, woher dieser radikale Einfluss kam.

HUO Hast du ihn nie gefragt, weshalb es zu diesem Bruch kam?

GV Er hat nicht gerne darüber geredet. Ich glaube, er wurde das zu oft gefragt und hat sich auch ein bisschen geschämt, denn die frühen Projekte und Realisationen waren, verglichen mit dem, was er am Schluss machte, eher bieder.

HUO Er lief also von einem relativ spiessigen oder konservativen Garten über zur totalen Avantgarde. Bleibt das bis heute gültig?

GV Zur totalen Avantgarde, ja. Und das ist bis heute gültig. Ich glaube, von solcher Radikalität hat es keinen mehr gegeben. Es war auch wirklich ein Minimalismus, wie man ihn fast zeitgleich in der Kunst entwickelte. Das hat mich damals sehr fasziniert. Danach

kamen weitere Einflüsse hinzu: in der Ausbildung Peter Erni, der von der Kulturtheorie her kam, Jürg Altherr, Bildhauer und Landschaftsarchitekt, und vor allem Dieter Kienast.

HUO Ist Peter Erni ein Designer?

GV Nein, er hat 1968 das Architekturstudium an der ETH abgeschlossen. Von ihm stammt dieses wunderbare Buch *Transfer: erkennen und bewirken*. Ein absolut tolles Buch über Gestaltung bzw. Gestaltungsprinzipien. Während des Studiums hat er wahrscheinlich nicht sehr viel entworfen, sondern nur geschrieben. Dann interessierte mich die Arbeit des Soziologen Lucius Burckhardt. Damals kamen die Leute der Nach-68er-Generation. Wir waren die ersten, an denen sie ausprobiert haben, ob die 68er-Prinzipien auch in der Lehre oder im Unterricht anwendbar sind. Ein Seminar mit Lucius Burckhardt war ein spannendes Erlebnis. Im Nachhinein finde ich die 1970er-Jahre sehr faszinierend. Früher hielt ich sie für langweilig, aber jetzt, viel später, sehe ich erst, wie aufregend diese Zeit doch war.

HUO Ich habe gerade mit Jacques Herzog ein neues Gespräch geführt, und sowohl er als auch Pierre de Meuron haben die beiden Pole genannt: Aldo Rossi und Lucius Burckhardt. Ich kannte Lucius Burckhardt gut. Er hat immer über den kleinstmöglichen Eingriff gesprochen: dieser sollte unsichtbar bleiben. War Burckhardt ähnlich radikal wie Ernst Cramer?

GV Ja, aber in einem ganz anderen Sinne. Er hat uns eines beigebracht: Wenn man am Samstagmorgen aus der Wohnung geht, Zigaretten und die Zeitung kauft und dann den Bus nimmt, interessiert es einen einfach nicht, wie die Bushaltestelle gestaltet ist, sondern wann der Bus fährt. Da nahm er eine Gegenposition zur radikalen Gestaltung von Ernst Cramer ein. Der vertrat einen Ansatz zwischen allen Disziplinen, bis hin zu künstlerischen Arbeiten. Ich fand Cramers Herangehensweise sehr faszinierend. Vieles hatte sich bei mir aufgefädelt, und dann kam noch die Kunst dazu.

HUO Lucius Burckhardt leitete das sogenannte Lehrkanapé an der ETH. Warst du da auch?

GV Nein, aber die Leute vom Lehrcanapé, die man heute kaum mehr kennt, waren damals wichtige Protagonisten für die Studenten. Viele aus dem Dunstkreis von Lucius Burckhardt haben neue Lehrformen entwickelt.

HUO Diese Einflüsse, ob Ernst Cramer, Peter Erni, Dieter Kienast oder Lucius Burckhardt, sind eigentlich alle aus dem schweizerdeutschen Sprachraum. Gab es bei dir auch aussereuropäische Einflüsse? Chinesische bzw. asiatische Gärten?

GV Als ich jung war, wollte ich auf keinen Fall nach Asien, weil ich eine riesige Angst hatte, dass mich diese Kultur so beeinflussen könnte, dass ich kaum mehr handlungsfähig wäre. Wer mich fasziniert hat, war der Brasilianer Roberto Burle Marx. Man kennt vor allem die Calçada de Copacabana mit ihren Kalkstein- und Basaltornamenten, aber seine spannendsten Arbeiten sind die Privatgärten, in denen er urwüchsige tropische Pflanzen zu einem Garten transformiert hat, und zwar glaubwürdig. Es sind Zwischenformen, keine traditionellen Gärten, wie wir sie in der westlichen Welt kennen, aber eben auch kein Dschungel mehr. Das finde ich wirklich faszinierend. Ein weiterer wichtiger Einfluss aus der Geschichte war für mich Frederick Law Olmsted, der im 19. Jahrhundert den Central Park in New York und das Bostoner Parksystem entwickelt hat. Auch die Niagarafälle und den Yosemite Nationalpark hat er vor über hundert Jahren als Teil der Kultur gesehen und dazu aufgerufen, sie unter Schutz zu stellen, da sie sonst zerstört würden. Schliesslich war Leberecht Migge ein ganz wesentlicher Einfluss. Er war in den 1920er-Jahren der Landschaftsarchitekt im Umkreis der politisch linken Architekten in Deutschland und hat den Typus des Volksparks entwickelt, einen ganz einfachen, hoch robusten Typus, stimmungsvoll und intensiv nutzbar.

HUO Herzog und de Meuron sind sich schon im Alter von acht Jahren begegnet. Ähnlich grundlegend war für dich sicher die Begegnung mit Dieter Kienast. Ihr habt 1995 zusammen das Büro Kienast Vogt Partner begründet. Erinnerst du dich noch an den Tag, an dem du Dieter Kienast zum ersten Mal begegnet bist?

GV Ja, das war in Basel im Café des Merian-Parks. Dieter Kienast wurde fachlicher Leiter des botanischen Gartens nach der «Grün 80», dieser grossen Gartenausstellung. Ich habe mich dort als Praktikant in einem Büro ein Jahr lang um die Pflege des Parks gekümmert. Er wusste nicht, dass ich Praktikant war, sondern dachte, ich sei ein Profi. Mit seinen unglaublich langen Haaren sah er aus wie ich, wie ein Student, war aber wesentlich älter. Wir haben uns sofort blendend verstanden und ein Jahr später habe ich begonnen, bei ihm am Interkantonalen Technikum Rapperswil zu studieren. Wir hatten sehr viele Gemeinsamkeiten, besonders das Interesse an Vegetation. Der Umgang mit Pflanzen ist die Basis unseres Berufes, jeweils in ganz unterschiedlichen Bereichen, aber sie hat sofort zu einem Verständnis und Einvernehmen zwischen uns geführt. Erst später haben wir die Gestaltung entdeckt.

HUO Die Idee, langfristig zusammenzuarbeiten, wie es bei Herzog & de Meuron oder auch bei Fischli/Weiss der Fall ist, entsteht ja meist in sehr speziellen Momenten. Wann hat bei euch dieser Funke gezündet?

GV Schon während des Studiums, vom ersten Moment an. Dieter Kienast hat mir mal gesagt, ich sei der erste Student gewesen, der ihm widersprochen habe. Er hielt das aber nicht für Quengelei, sondern fand es spannend, dass ich die Welt anders sah und mich auch traute zu kritisieren. Ich glaube, es gibt solche Konstellationen mit einem fast blinden Verständniswissen. Das dauerte dann auch bis zu seinem Tod an.

HUO Was hat euch verbunden? Gab es von Anfang an eine gewisse Verbindung oder eher eine Komplementarität?

GV Ich glaube, es war eher eine Komplementarität. Diese Leidenschaft für Gärten und Parks und die Leidenschaft für Kunst, die später in vielen Projekten auftauchte, war eher komplementär. Wir waren sehr unterschiedlich. Er war katholischer Protestant und ich protestantischer Katholik. Aber es gab natürlich diese gemeinsame Leidenschaft für die Idee von Landschaft und die Transformation von urbaner Landschaft in Parks und Gärten.

HUO Was ist die Nummer eins in deinem Catalogue raisonné, der erste Garten oder Park?



fig. 1/2 Ausstellung «The mediated motion»,
Kunsthhaus Bregenz, zusammen
mit dem Künstler Olafur Eliasson, 2001

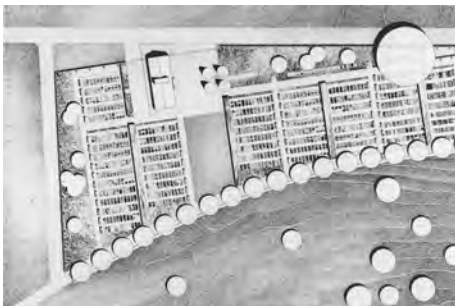


fig. 3 Friedhoferweiterung Baden-Rüthhof,
Grundrissplan

GV Der erste Garten war ein Friedhof in Baden-Rütihof, auf dem



fig. 3 / p. 83

Land. Ein ganz kleiner Weiler, wo ich mit Dieter Kienast eine riesige graue Mauer gebaut habe, um Urbanität in diese Landschaft zu bringen: eine lange Mauer, ein grosses Tor und ein kleiner Friedhof. Wir haben auch mit den Massstabsverhältnissen der Landschaft gearbeitet.

HUO Wenn man bei Ernst Cramer von einem extremen Minimalismus ausgeht, wie könnte man dann euren Durchbruch beschreiben?

GV Ich finde es extrem schwierig, den Begriff des Minimalismus, wie er in der Kunst verstanden wird, auf die Architektur oder die Deutschschweizer Architektur und Landschaftsarchitektur zu übertragen. Was uns immer interessiert hat und mich bis heute interessiert, ist die Gestaltung von Landschaft, Parks oder Gärten mit einer grossen Selbstverständlichkeit. Eine hohe Selbstverständlichkeit und eine poetische Kraft, die daraus resultiert. Das ist nicht ganz einfach, vor allem in unserem Bereich, weil es schnell in den Bereich des Gartencenters, des Kitschs, gehen kann. Diese zwei Welten liegen sehr nah beieinander.

HUO Wie ging es von hier aus weiter, was war der zweite Durchbruch?

GV Wir waren zu zweit oder zu dritt im Büro und haben einen Wettbewerb für einen grossen Park in Berlin gewonnen, den ersten gesamtdeutschen Wettbewerb nach dem Fall der Mauer. Dann einen Wettbewerb für einen Park in Frankfurt, dann einen in der Nähe von Hannover, es kam wie ein Staccato, einer nach dem anderen. Auf der einen Seite hat man uns nachgesagt, wir seien minimalistisch und spröde. Uns hat aber vor allem die Kommunikation interessiert, diese handgezeichneten Pläne, akribisch und aufwendig, alles mit Bleistift und Farbstift auf grauem Fotokarton eins zu eins aufgezeichnet, wochenlange Arbeit. Das ist aus heutiger Sicht Irrsinn. Wir wollten uns natürlich ein Stück weit absetzen, der Fluss war bei uns gelb und die Bäume blau.

HUO Also kann man sagen, es war ein Quantensprung vom kleinen Friedhofsgarten zum Garten mit urbaner Dimension. Wie war dieser Sprung vom Kleinen ins Grosse?

GV Es war natürlich ein Massstabssprung aus der engen Situation der Schweiz in die grossen Städte. Die Schweiz hat keine Tradition feudaler Gärten oder Parks, überhaupt keine Tradition des Grossen. Es gibt keine grossen Städte, und darum gibt es auch keine grossen Stadtparks. Dieser Massstab, die neue Erfahrung von Urbanität, war komplett neu für uns. Die Urbanität, vor allem in Berlin, ist spannend, wenn man aus der Schweiz kommt. Da kommen ganz andere Fragestellungen ins Spiel, auch soziale, aber nur schon die Dimension zu bewältigen, ist nicht einfach. Das war eine interessante Zeit. Es ging fast mehr in den Städtebau hinein, wie zum Beispiel auch hier in London. In London werden wir mittlerweile als Städtebauer verstanden und viel weniger als klassische Landschaftsarchitekten. Das Interesse an urbanen grossmassstäblichen Fragestellungen gründet in diesen ersten grossen Projekten mit Dieter Kienast in Deutschland. Das hat sich in den letzten zehn Jahren immer stärker entwickelt.

HUO In einem Gespräch mit dem niederländischen Landschaftsarchitekten Piet Oudolf fiel mir auf, dass gerade die kleinen Länder, wie die Schweiz oder die Niederlande, die besten Garten- und Landschaftsarchitekten hervorbringen. Eigentlich ein Paradoxon: nicht die Grande Nation Frankreich oder ein Land wie England, wo es eine unglaubliche Gartentradition gibt, auch nicht die Vereinigten Staaten mit ihren Riesengärten oder China, Indien, der Mittlere Osten oder Lateinamerika – es sind die Schweiz und die Niederlande.

GV Ja, das ist ein Phänomen, und es kommt sicher auch daher, dass die englischen Kollegen von ihrer grossen Tradition der Gärten und Parks erdrückt werden. Aber in Frankreich arbeiten ein paar spannende Leute, wie Gilles Clément, Pascal Cribier, Alexandre Chemetoff, Michel Desvignes oder Bernard Lassus, die auch wesentliche Beiträge zur Theoriedebatte leisten.

HUO Wie kam es zur nächsten Erleuchtung? War es die Zusammenarbeit mit Herzog & de Meuron an der Tate Modern in London?

GV Wir hatten ja schon früher für die Expo in Hannover zusammengearbeitet. Wir wurden als Dreamteam eingeladen, sind aber in der ersten Runde rausgeflogen. Was bei diesem Projekt für die

Tate neu hinzukam, war neben der grossen Dimension die neue Kultur und ein völlig neues Verständnis von Stadtnatur. Eine Baumreihe oder Bäume in einem Raster sind eine Form von europäischer Stadtnatur. In London mussten wir alles der englischen Idee von Landschaft unterordnen.

HUO Wie habt ihr den Garten der Tate entwickelt?

GV Wir haben sehr formalistisch angefangen und mussten lernen, unsere kontinentaleuropäischen Vorstellungen eines Platzes zu revidieren. So herrscht zum Beispiel in England eine bestimmte Vorstellung, wie man einen öffentlichen Raum wie den der Tate nutzt: Natur in der Stadt, eine Idee von Landschaft in der Stadt. Daraus resultiert die ultimative Forderung, dass der Platz Rasenflächen enthalten muss. Die Londoner haben schon fast ein erotisches Verhältnis zu Rasen. Das ist unglaublich. Dann haben wir natürlich die spezifische Situation am Fluss und die Industriegeschichte, die immer noch spürbar ist. Wir haben versucht, das ins Projekt zu integrieren. Was erwartet man an einem Fluss, was erwartet man auf einer Industriebrache? Da gibt es Bäume wie die Birke, die nicht wie in einer kontinentaleuropäischen Stadt rational aufgereiht, sondern sehr naturnah angeordnet sind. Und dann natürlich der Rasen. Man muss eine Stadt verstehen, und ich versuche mit den Harvard-Studenten nächstes Semester hier in London die Biografie Londons zu verstehen. Für mich ist London ja zu dicht. Der kritische Punkt der Verdichtung ist überschritten. Es ist eben keine asiatische Stadt. Das spürt man in unserer Disziplin: Der Freiraum ist zu bescheiden. Eigentlich hat London viel zu wenig Raum für die vielen Besucher, für eine traditionelle Aussenraumnutzung.

HUO Und was war nach der Tate die nächste Erleuchtung? Bregenz mit Olafur Eliasson?

GV Definitiv.

HUO Ein erstaunliches Projekt.

GV Für mich war es extrem spannend. Nick Serota hat mir viel später erzählt, die Ausstellung habe viel Aufsehen in der Kunstwelt erregt. Natürlich war es durchaus die Intention, so einen Raum



fig. 1 + 2 / p. 83

bzw. ein Museum anders zu verstehen. Diese Diskussion, ob es Natur, ob es Landschaft oder ein Garten ist, war wirklich spannend. Wir haben über Naturphänomene an sich und nicht mehr rein typologisch diskutiert und dabei ganz einfache Dinge einbezogen, die jeder Mensch kennt. Diese einfachen Naturphänomene im Museum zu zeigen, hat erstaunlicherweise sehr gut funktioniert,

so dass die Leute das ganz neu gelesen haben, banale Dinge wie Nebel, Erde und Wasser. Es war eine intensive Zeit. Alles kreiste um die Frage: Wie kann man im Museum mit Natur arbeiten? Später waren diese Naturphänomene in Olafurs Arbeit immer stärker präsent.

HUO Dass du als Landschaftsarchitekt im Museum bist und er als Künstler das Aussen ins Innen bringt, war eine Hybridisierung. Ihr habt auch später wieder zusammengearbeitet, beim Kvadrat-Projekt in Ebeltoft, Dänemark, «Your glacial expectations». Was war dort euer Ansatz?

GV Eigentlich haben wir da die Landschaft aufbereitet. Wir haben die Transformationen, die in den 1960er- und 70er-Jahren gemacht wurden – die Zerstörung der ursprünglichen Gletscherlandschaften – korrigiert bzw. den alten Zustand wiederhergestellt, so dass es wirklich als Landschaft wirkt. Olafur hat dort ellipsen- und kreisförmige Spiegelemente installiert, die den Himmel spiegeln. In Dänemark gibt es manchmal absolut wolkenlosen Himmel. Der ist so blau, dass man glaubt, die Spiegelung sei tatsächlich ein kleiner Tümpel. Die Idee hat er entwickelt, nachdem ich ihm die Entstehung dieser Landschaft erklärt hatte, die Entstehung kreisrunder Tümpel beim Rückzug der Gletscher. Er hat auch 80 graue Schafe aus Island importiert, die jetzt als Rasenmäher diese Landschaft pflegen.

HUO Lebende Rasenmäher – sehr schön. Gab es eine weitere Zusammenarbeit mit Künstlern?

GV Ich finde es besonders interessant, dass viele Künstler ein total offenes Interessenfeld haben. Dan Graham weiss zum Beispiel unheimlich viel über Gärten, es gibt wahrscheinlich Garten-

historiker, die nicht so viel wissen wie er. Als wir uns das erste Mal getroffen haben, hat er mich mit den Worten begrüßt: «Weisst du, an deinen Arbeiten interessiert mich immer dein Bezug zum Horizont.» Ich konnte kaum glauben, wie gut er unsere Arbeit kennt.

HUO Der Horizont ist natürlich ein roter Faden.

GV Der Horizont ist etwas sehr Grosses, aber uns interessiert vor allem der lokale Horizont. Und das ist bei Dan Graham mit seinen «Suburbia»-Arbeiten ebenso: diese Heckenlandschaften, die immer mit dem lokalen Horizont operieren. Auf dem Novartis Campus arbeiten wir jetzt mit Laurie Anderson und wieder mit Dan Graham und Olafur Eliasson zusammen. Für die SwissRe gab es eine Kooperation mit Sol LeWitt. Wir haben auch drei, vier Mal mit Ian Hamilton Finlay aus Schottland gearbeitet. Es sind mittlerweile einige, auch jüngere Künstler, wie Erik Steinbrecher aus der Schweiz, der in Berlin lebt und arbeitet.

HUO Über Bregenz sind wir in die 2000er-Jahre gekommen. Hat der Tod von Dieter Kienast etwas verändert? Er kam ja sehr plötzlich.

GV Ja. Es war ganz schlimm: innerhalb von neun Monaten ist er gestorben. Natürlich hat sich danach die Art zu arbeiten massiv verändert. Zum einen fiel der wichtigste Diskussionspartner weg, ich musste mir alles neu aufbauen, das Büro völlig neu strukturieren. Ich habe dann Teams etabliert und musste den Gesprächskreis erweitern. Es war nicht mehr ein Dialog zwischen Dieter Kienast und mir, sondern ein Austausch unter Vielen. Den neuen Mitarbeitern musste ich beibringen, wie dieses diskursive Entwerfen geht, also Entwerfen durch Reden. Es ging nicht darum, nur schönes Design zu machen. Das war eine anstrengende Zeit, aber es war auch die Zeit, in der sich das Feld sehr geöffnet hat. Man wird offener für andere Kollaborationen, etwa mit bildenden Künstlern oder mit Herzog & de Meuron. Die Zusammenarbeit ist dabei mal intensiver, mal weniger intensiv. Für mich persönlich war es enorm bereichernd, den Approach der beiden zu sehen, ihre Kritik. Auch sie können – wie Nick Serota – wirklich gut kritisieren, so dass ein kritischer Dialog entsteht. Viele Architekten,

auch in der Schweiz, können das nicht, weil sie kein Verständnis für diese Grossstadtkultur haben, zu der Gärten oder Parks eben einfach gehören. Bei Herzog & de Meuron ist das jedoch sehr ausgeprägt.

HUO Es ist eine Form von Urbanität. Ich habe ein sehr interessantes Interview mit dir über diese städtebaulichen Szenarien gelesen. Da ging es um totale Urbanisierung. Du beschreibst, wie du mit Meili & Peter Architekten Typologien und Werkzeuge für fünf Orte in der Schweiz entwickelst.

GV Marcel Meili hatte mich aufgefordert, gemeinsam mit seinem Büro fünf Orte in der Schweiz exemplarisch zu untersuchen. Seine Befürchtung ist, dass die Schweiz, wenn Landschaftsarchitekten immer nur Zwischenräume gestalten, in 20 Jahren schrecklich aussehen wird. Denn es geht da immer nur um Oberflächen, und jeder behandelt diese Oberflächen nur in Bezug zu einem sehr kleinen Stück Land. Wir versuchen über Orte, wie Arbon, Müswangen, Muotathal – die Namen dieser Orte sind ja schon fast Programm –, herauszufinden, mit welchen Mitteln man überhaupt entwerfen muss. Ziel ist es, ganz konkrete Entwürfe für die Zukunft zu entwickeln, aber jenseits der klassischen Stadtplanung, mit Hilfe von Bildern der Urbanisierung. Eines davon ist der Park, nicht so ein urbaner Park wie hier in London, sondern eher eine Allmend, etwas viel bescheidener Gestaltetes. Dann gibt es da den Wald, den Fluss, die Strasse und eben den Park. In diesen Kategorien müssen wir entwerfen, mit den Elementen vor Ort arbeiten und nicht dieses klassische modernistische oder post-modernistische Designvokabular abrufen.

HUO Marcel Meili, der Schweizer Architekt?

GV Ja, Marcel Meili ist mit Jacques Herzog, Pierre de Meuron und Roger Diener am ETH Studio Basel. Sie haben das städtebauliche Porträt der Schweiz entwickelt. Darauf basiert auch unser Ansatz.

HUO Du sprichst von einem Perspektivenwechsel. Es gibt keine Differenz zwischen Stadt und Land mehr. Rem Koolhaas befasst sich zurzeit mit einem Projekt über Celerina im Engadin. Celerina ist hoch urban, superglobalisiert. Obwohl es die Unterscheidung zwischen Stadt und Land nicht mehr gibt, ist es eben wichtig, über Differenz zu sprechen, damit sie nicht verschwindet.

GV Aus Schweizer Sicht ist natürlich ganz entscheidend, dass die Schweizer keine Städter sein wollen. Aber heutzutage stellt sich die Frage, wie weit die Urbanisierung in der Schweiz gediehen ist. Rem Koolhaas sagt zu Recht: Wenn man ins Engadin geht, hat das mit lokaler Kultur nur noch wenig zu tun. Man könnte das temporäre Urbanität nennen. Vor allem in der Schweiz ist das ganz schwierig zu vermitteln.

HUO Es geht ja um Zersiedelung von Landschaft, und da stellt sich die Frage nach der Zerstückelung und Fragmentarisierung. Gibt es irgendwann wieder eine grosse Synthese?

GV Ich glaube, es wird keine einheitliche Situation geben. Es ist immer eine Frage der treibenden Kräfte. Ich finde es in der Schweiz problematisch, dass Zürich oder Genf alles absorbieren. Es geht ja nicht nur um die Ökonomie, sondern auch um die Kultur. Diese föderalistische Idee der Schweiz ist sehr spannend, aber es ist ganz schwierig, dies weiterhin zu steuern, weil der Sog dieser Zentren immer stärker wird. Das wird sich kaum ändern lassen. Da werden sich einfach bestimmte Orte viel stärker urbanisieren als andere, und ich glaube, diese ökonomischen und kulturellen Kräfte kann man kaum bündeln oder steuern.

HUO Du hast im Artikel «Beyond the fees» im *Harvard Design Magazine* vom Schweizer Uhren-Phänomen gesprochen, also der Idee, dass Präzision kein Mythos sei. Wie du sagst, führen diese limitierten Ressourcen zu Meistern im Engineering und im Handwerk. Daraus folgt, dass man sich wirklich auf das Design konzentrieren kann. Ist das vielleicht ein Grund, warum es in der Schweiz so viele gute Architekten und Landschaftsarchitekten gibt?

GV Zunächst einmal werden wir gut bezahlt, so kann man auch länger gut an einer Sache arbeiten. Das sollte man nicht vergessen. Die Wertschätzung gegenüber der Disziplin ist immer noch gross, definitiv höher als zum Beispiel in London. Ein durchschnittlicher Architekt ist in der Schweiz immer noch vergleichsweise hoch angesehen. Das ist eine Grundvoraussetzung, um überhaupt Qualität zu erreichen. Dann ist die Schweiz natürlich ein Paradies fürs Handwerk.



fig. 4 Modellstudie Mammutbaum,
verwendete Materialien: Deltasand
und Pappe



fig. 5 Modellstudie Westminster,
geologische Geschichte des Ortes

HUO Und dann die ETH. Die Idee einer Schule. Lehrer wie Lucius Burckhardt und Aldo Rossi. Heute unterrichtest auch du dort. Hier ist eine Abbildung. Was ist das für eine Skulptur?

GV Das ist ein künstlicher Mammutbaum aus Beton.



fig. 4 / p. 91

HUO Von euch?

GV Ja. Wir haben die richtigen Mammutbäume daneben gesetzt. Die Bäume sind riesig, 16 Tonnen schwer und voller Flechten. Weil die Passanten den Hof nicht betreten und die Bäume berühren können, glauben sie, die Betonbäume seien echt und es sei ein uralter Wald.

HUO Du arbeitest also nicht nur mit Pflanzen, sondern du bringst auch eigene Skulpturen in die Gärten. Wann hat das begonnen?

GV Ich grenze mich gerne gegen meine Schwesterdisziplinen, die Architektur und die Kunst, ab. Irgendwann hat diese kritische Nähe angefangen sich zu befruchten. Solche Elemente wie die künstlichen Bäume gab es immer schon in der Gartenkultur. Das fing bei uns vor etwa zehn Jahren an, sicher auch aufgrund der Zusammenarbeit mit vielen Künstlern. Ich habe gesehen, dass sich Künstler mit ähnlichen Dingen beschäftigen wie wir, aber von einer ganz anderen Seite her. Sie haben einen anderen Zugang als wir. Das finde ich spannend. Am Schluss bleibt dann die Frage, ob das Ergebnis eine Skulptur ist oder, wie bei «Your glacial expectations», eine Landschaft, mehr noch als ein Park.

HUO Wie steht es denn um den Erhalt von Gärten oder Parks? Ich war vor Kurzem im Burle-Marx-Garten ausserhalb von Rio. Das hat nicht mehr viel mit dem zu tun, was Roberto Burle Marx wollte. Wie erreicht man als Landschaftsarchitekt Dauerhaftigkeit?

GV Wir versuchen schon ein Storyboard für die Zukunft zu schreiben. Die Schwierigkeit – sowohl in der Architektur als auch bei uns – ist die immer kürzer werdende Halbwertszeit. Als ich anfang, haben wir gesagt, ein Stadtbaum in der Schweiz bleibt etwa 60 bis 80 Jahre stehen. Zurzeit sind es 30 bis 60 Jahre. Die Halbwertszeit wird immer kürzer, und ich hoffe, dass sich zumindest das Grundgerüst in die Zukunft hinein entwickeln lässt. Ich

verliere da schon ein bisschen das Vertrauen, wenn ich den enorm schnellen Umschlag in diesem Verdichtungsprozess sehe, dass realisierte Projekte nach 10 bis 15 Jahren schon wieder zerstört sind, oder nicht mehr gepflegt und dann bereits wieder umgestaltet werden. Es ist wirklich erschreckend, dass wir von einer möglichen Lebenszeit von 100, 200 oder 300 Jahren für Parks oder Bäume ausgehen. Fakt ist: es sind 20 oder 30 Jahre.

HUO Aber es gibt Handlungsanweisungen bei euch. Sind die veröffentlicht?

GV Nein, aber die machen wir für jedes Projekt.

HUO Das wäre ein gutes Buch: alle Handlungsanweisungen.

GV Stimmt, wäre ein gutes Storyboard. Lucius Burckhardt hat seinen Essay «Durch Pflege zerstört» 1985 explizit für unseren Berufsstand geschrieben. Eine sensationelle Theorie. Er zeigt darin, wie der Park der Karlsau in Kassel durch eine Gartenbauausstellung verändert, in Teilen sogar zerstört wurde, teilweise auch durch falsche Pflege.

HUO Mir wurde gesagt, dass Gartenarchitekturbücher und Gartenbaubücher absolute Bestseller sind. Welche Rolle spielen Bücher in deiner Praxis? Es gibt ja das Buch von 2006 mit Lars Müller: *Miniatur und Panorama. Vogt Landschaftsarchitekten. Arbeiten 2000–2006*. Das war das erste Buch, das ich gesehen habe. War das euer erstes Buch?

GV Nein, wir haben vor Dieter Kienasts Tod zwölf Jahre Arbeit typologisch – alle Gärten, Pärke usw. – veröffentlicht. Erst *Dieter Kienast – Gärten. Gardens* bei Birkhäuser, dann *Miniatur und Panorama* und später *Distance and Engagement* auf englisch, beide mit Lars Müller Publishers. Sonderbarerweise sind es Kochbücher, Kinderbücher und Gartenbücher, die sich am besten verkaufen. Und zwar Gartenbücher auf jedem Niveau. Wenn ich die Zahlen sehe, ist es unerklärlich. Wenn ich höre, wie viele Bücher von guten Architekten verkauft werden und wie viele von uns, das ist unvorstellbar. Ich kann es mir selbst nicht erklären. Als ich Student war, gab es kaum ein Buch über Landschaftsarchitektur.

HUO Gibt es Nachholbedarf? Es gibt auch wieder viel mehr Menschen auf der Welt, die einen Garten statt ein Haus bauen.

GV Stimmt.

HUO Auch viele Leute, die in einer Wohnung leben, bauen oft einen Garten auf ihrem Balkon.

GV Urban Farming oder Schrebergarten. Die kaufen aber nicht unsere Bücher.

HUO Fast alle lieben Gärten.

GV Ja, das ist manchmal auch ein Problem: Es wird zu wenig kritisch hinterfragt. Blumen und Grün, das ist immer gut, aber macht meist noch keinen stimmungsvollen Garten aus. Das ärgert mich manchmal schon.

HUO Kann man Polemiken erzeugen in eurer Disziplin?

GV Ja, es ist ganz einfach, nur kommt wenig zurück. Dieter Kienast hat dies schon formuliert. Unser Berufsstand ist extrem theoriefeindlich. Die meisten wollen keine intellektuelle Debatte. Das finde ich ganz schwierig. In der Architektur gibt es eine fortlaufende lebendige Theoriedebatte, bei uns ist das ein dünnes Feld. Es gibt nur wenige, die sich damit beschäftigen.

HUO Lass uns noch über aktuelle und neue Projekte bei dir reden. Mit Coop Himmelb(l)au läuft die Kooperation beim Neubau der Europäischen Zentralbank, der Novartis Campus Park in Basel ist ja bereits entstanden, mit Herzog & de Meuron plant ihr in Kalkutta. Christ & Gantenbein bauen das Zürcher Landesmuseum, da gestaltest du den Garten. Gerade wurden die Olympischen Spiele eröffnet, da habt ihr das Athletendorf konzipiert. Wie sieht es im Juli 2012 in eurem Büro aus? Was sind die wichtigsten Projekte?

GV Die zurzeit spannendsten Projekte sind für mich die in London. Wir beschäftigen uns mit der Victoria Street, dort haben wir zwei, drei klitzekleine Projekte gemacht, und jetzt schauen wir plötzlich vom Parliament Square bis ganz ans Ende der Victoria Street, bis zum Buckingham Palace. Dann projektieren wir einen Park in West-London: auf dem Dach eines gigantischen Lagerraums, wo zuvor Kies abgebaut wurde. Der grösste Storage Space in London ist der Amazon Book Shop Storageroom, aber unser Projekt bietet zehn Mal so viel Raum. Eigentlich ist es ein Dachgarten. Wir entwickeln das alles mittels sozialer und ökonomischer Prozesse in Verbindung mit Erd- und Vegetationsmanagement zu einem Entwurf. Diese Parallelwelten sind

manchmal schwierig unter einen Hut zu kriegen. Andere Projekte sind im Mittleren Osten angesiedelt, also in einer komplett anderen Klima- und Kulturzone. Hilfreich ist dabei, dass die Mitarbeiter jetzt wesentlich internationaler sind als noch vor zehn bis zwölf Jahren und aus unterschiedlichen Kulturen stammen.

HUO Wie viele Leute beschäftigst du jetzt?

GV Etwa 50.

HUO Neben diesen Grossprojekten gibt es immer noch kleinere Projekte, zum Beispiel das tolle Hotel Greulich in Zürich.

GV Ja, mit den berühmten Birken. Die hatte ich für die Expo.02 verwendet, für den «Garten der Gewalt» in Murten mit Jean Nouvel. Der «Garten der Gewalt» für das Rote Kreuz war leider ein temporärer Garten, darum hätte ich es schade gefunden, die Birken wegzuschmeissen und den Garten in Murten für immer in Vergessenheit geraten zu lassen.

HUO Gibt es irgendwelche unrealisierten Projekte? Projekte, die zu gross waren oder zu klein? Träume? Utopien? Utopische Gärten? Ein Traumgarten?

GV Was mir heute weh tut, weil ich gerade daran vorbeigefahren



fig. 5 / p. 91

bin: Wir hatten für London den Auftrag für die Neugestaltung des Parliament Square bekommen. Wir waren ein bisschen zu spät dran, dann kam ein neuer Bürgermeister und wir konnten das Projekt nicht mehr ausführen. Das wird mir wahrscheinlich mein Leben lang nachhängen.

HUO Was wolltet ihr dort machen?

GV Da sollte eine Idee von einem neuartigen städtischen Platz entstehen. Eine Fahrspur sollte reduziert und der Rasen entfernt werden. Den Rasen in so einer Situation wegzunehmen, war für die Auftraggeber zunächst ein Schock, aber zum Schluss waren alle einverstanden. Wir haben einen Typus von Park vorgeschlagen, der wahrscheinlich nur in London angenommen würde. Jeder gut gestaltete Platz hat einen sinnfälligen Namen und eine Struktur, die viele Nutzungen offen lässt. Der Name Parliament Square vor dem englischen Parlamentsgebäude mit den traditionellen

Denkmälern berühmter Demokraten, wie Churchill oder Mandela, ist gegeben. Für die Raumbildung arbeiteten wir mit vertrauten Elementen und Materialien der englischen Landschaft, so entstand eine Art Kippfigur zwischen Natur und Kultur. Das war ein grossartiges Projekt. Der Raum bewältigt die unglaublichen Massen von Menschen dort überhaupt nicht mehr. Daher wird man das Projekt auch irgendwann wieder aufgreifen müssen.

HUO Allerletzte Frage: Was wäre dein Rat an einen jungen Landschaftsarchitekten?

GV Ganz, ganz viel über Pflanzen lernen. Ich habe mit neun Jahren angefangen, Pflanzen zu lernen, und zwar auf einem sehr hohen Niveau, weil ich den Rucksack des besten systematischen Botanikers der Schweiz getragen habe. Der hat mir das alles beigebracht. Und wenn man mit neun anfängt, ist man mit 16 ziemlich gut. Wenn man dann nicht aufhört, dann ist man mit 20 sehr gut. Da gehört sehr viel Leidenschaft dazu. Man muss sich zuerst dieses Basiswissen aneignen.

HUO Und früh anfangen.

GV: Früh anfangen und nicht aufhören.

Günther Vogt Geboren 1957 in Liechtenstein. Ausbildung und Studium in der Schweiz. Seit 2000 Inhaber von Vogt Landschaftsarchitekten, Zürich, London und Berlin. Seit 2005 Professor für Landschaftsarchitektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH) Zürich, Departement für Architektur. 2007 bis 2011 Vorsitzender des Netzwerks Stadt und Landschaft (NSL) der ETH Zürich. 2012 Gastprofessor an der Harvard Graduate School of Design.

Als Partner von Kienast Vogt Partner und Inhaber von Vogt Landschaftsarchitekten arbeitet Günther Vogt mit seinem Team seit mehr als 20 Jahren regelmässig an Projekten von nationaler und internationaler Bedeutung. Enge Zusammenarbeit mit Architekturbüros wie Herzog & de Meuron (Tate Modern, London; Laban Centre, London; Helvetia Patria, St. Gallen; Allianz Arena Fussballstadion, München; Geschäftshaus Elsässertor, Basel), Dominique Perrault (Boulogne Billancourt, Paris), Peter Zumthor (Museum Kolumba, Köln; Novartis Learning Center, Risch ZG), Christ & Gantenbein (Schweizerisches Landesmuseum, Zürich), Frank Gehry Partners (Novartis Campus, Basel), Norman Foster Partners (Swiss Re, London), Future Systems (Southwark Academy, London), Meili & Peter Architekten (Centro Helvetia, Mailand; Swiss Re, Rüslikon ZH) und vielen anderen. Auch mit Künstlerinnen und Künstlern, wie Sol Lewitt, Hamish Fulton, Olafur Eliasson, Laurie Anderson oder Dan Graham, pflegt das Büro eine enge Zusammenarbeit. Workshops schaffen die Verbindung zwischen Lehre und theoretischer Arbeit am Lehrstuhl und der praktischen Arbeit in den Büros.

Auszeichnungen:

- The Westminster Society Biennial Awards 2009: Speziell geschaffene Auszeichnung für «Outstanding Work in Design Development» für die (zurückgestellte) Umgestaltung des Parliament Square, London.
- Schulthess Gartenpreis, Schweizer Heimatschutz SHS, 2010.

Publikationen (Auswahl):

- Marcel Meili, Markus Peter, Vogt Landschaftsarchitekten, *5 Orte in der Schweiz*, Zürich 2012.
- Günther Vogt (Hrsg.), *Miniature and Panorama*, Baden 2006 und 2012.
- Günther Vogt (Hrsg.), *Urbild, Abbild, Trugbild. Archetype, Repräsentation, Illusion*, Schaan 2011.
- Alice Foxley, Vogt Landschaftsarchitekten, *Distance and Engagement – Walking, Thinking and Making Landscape*, Baden 2010.
- Architekturmuseum Basel (Hrsg.), *Von Büchern und Bäumen: Vogt Landschaftsarchitekten*, Ausstellungskatalog Architekturmuseum Basel, Basel 2004/2005.

Ausstellungen:

- «Laubvulkane», Beitrag zur Ausstellung «Parfum – Verpackte Verführung», Museum Bellerive, Zürich, 2011/2012.
- «Four Tor Panorama», Ausstellung in der A Foundation, Rochelle School, London, Teil der Ausstellung «Switzerland – Design for Life», 2010.
- «Spiegel Nebel Wind», Beitrag zur Ausstellung «Nature Design. Von der Inspiration zur Innovation», Museum für Gestaltung Zürich, 2007.
- «Lupe und Fernglas – Miniatur und Panorama», Projekte von Vogt Landschaftsarchitekten in der ehemaligen Galerie Aedes in Berlin, 2007.
- «Smells & Sounds – The Invisible In Public Space», Ausstellung im Rahmen des Projekts «city_space transitions», Zürich und Tokio, 2006.
- «Stadt, Platz, Landschaft», Projekte von Vogt Landschaftsarchitekten aus dem Raum München, Architekturgalerie München, 2005.
- «Von Büchern und Bäumen», Architekturmuseum Basel, 2004/2005.
- «Berlin in Madrid», Stiftung der Architektenkammer/Goethe-Institut, Madrid, 2003.
- «Metropolis. International Biennial for Architecture and Design», São Paulo, 2003.
- «The Mediated Motion. Olafur Eliasson», Kunsthau Bregenz, 2001.

Hans Ulrich Obrist Geboren 1968 in Weinfeld. Obrist ist Ko-Direktor der Serpentine Gallery in London. Zuvor war er Kurator am Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Er hat seit seiner ersten Ausstellung, «The Kitchen Show (World Soup)», 1991 in St. Gallen, über 250 Ausstellungen mitkuriert und an über 200 Buchprojekten mitgewirkt. Zu seinen neusten Publikationen gehören u.a. *A Brief History of Curating* (2011), *Project Japan: Metabolism. Talks with Rem Koolhaas* (2011), *Ai Wei Wei Speaks* (2011) (deutsche Ausgabe: *Ai Weiwei spricht*, 2011) sowie zwei Bände mit ausgewählten Interviews (2003 und 2010). 2011 war Obrist Preisträger des Bard College Award for Curatorial Excellence sowie des Swiss Institute Honoree Award.

PREISTRÄGERINNEN / LAUREATS / PREMIATI

2001 – 2011

- 2001 Peter Kamm • Ilona Rüegg • George Steinmann
- 2002 Ian Anüll • Hannes Brunner • Marie José Burki • Relax
(Marie-Antoinette Chiarenza • Daniel Croptier • Daniel Hauser) •
Renée Levi
- 2003 Silvia Bächli • Rudolf Blättler • Hervé Graumann • Harm Lux •
Claude Sandoz
- 2004 Christine Binswanger & Harry Gugger • Roman Kurzmeyer •
Peter Regli • Hannes Rickli
- 2005 Miriam Cahn • Alexander Fickert & Katharina Knapkiewicz •
Johannes Gachnang • Gianni Motti • Václav Požárek •
Michel Ritter
- 2006 Dario Gamboni • Markus Raetz • Catherine Schelbert •
Robert Suermondt • Rolf Winnewisser • Peter Zumthor
- 2007 Véronique Bacchetta • Kurt W. Forster •
Peter Roesch • Anselm Stalder
- 2008 edition fink (Georg Rutishauser) • Mariann Grunder • Manon •
Mario Pagliarani • Arthur Rüegg
- 2009 Ursula Biemann • Roger Diener • Christian Marclay •
Muda Mathis & Sus Zwick • Ingrid Wildi Merino
- 2010 Gion A. Caminada • Yan Duyvendak • Claudia & Julia Müller •
Annette Schindler • Roman Signer
- 2011 John Armleder • Patrick Devanthery und Inès Lamunière •
Silvia Gmür • Ingeborg Lüscher • Guido Nussbaumer

PRIX MERET OPPENHEIM

Diese Publikation wird vom Bundesamt für Kultur im Rahmen seiner Förderung des schweizerischen Kunstschaffens herausgegeben und finanziert. Sie erscheint in Zusammenarbeit mit dem Verlag Schweizer Kunstverein, als kostenlose Beilage zum Kunst-Bulletin Nr. 11/2012. Die Eidgenössische Kunstkommission ist beauftragt, das Bundesamt für Kultur in allen Fragen der Kunst- und Architekturförderung des Bundes zu beraten. Sie bildete die Jury bei der Verleihung der Prix Meret Oppenheim.

Cette publication éditée et financée par l'Office fédéral de la culture dans le cadre de son soutien à la création artistique en Suisse paraît en collaboration avec la Société suisse des beaux-arts, comme supplément gratuit du Kunst-Bulletin n° 11/2012. La Commission fédérale d'art a pour mission de conseiller l'Office fédéral de la culture dans toutes les questions touchant à l'encouragement fédéral de l'art et de l'architecture. Elle fait office de jury pour l'attribution des Prix Meret Oppenheim.

Il presente volume, edito e finanziato dall'Ufficio federale della cultura nel quadro del suo sostegno alla creazione artistica in Svizzera, è pubblicato in collaborazione con la Società svizzera di belle arti, come supplemento gratuito del Kunst-Bulletin di 11/2012. La Commissione federale d'arte ha il compito di consigliare l'Ufficio federale della cultura in tutte le questioni inerenti alla promozione dell'arte e dell'architettura da parte della Confederazione. La Commissione federale d'arte costituisce la giuria per l'attribution dei Prix Meret Oppenheim.

EIDGENÖSSISCHE KUNSTKOMMISSION / COMMISSION
FÉDÉRALE D'ART / COMMISSIONE FEDERALE D'ARTE
2012

Hans Rudolf Reust (Präsident / Président / Presidente – 06.2012)
Jean-Luc Manz, Andreas Reuter, Nadia Schneider Willen,
Nika Spalinger, Noah Stolz, Sarah Zürcher
Geneviève Bonnard (Architektur / Architecture / Architettura)

HERAUSGEBER / ÉDITEUR / EDITORE

Bundesamt für Kultur / Office fédéral de la culture /
Ufficio federale della cultura
Hallwylstrasse 15, CH-3003 Bern

ÜBERSETZUNGEN / TRADUCTIONS / TRADUZIONI

Servizio linguistico dell'UFC / Service linguistique de l'OFC
Apostrophe

REDAKTION / RÉDACTION / REDAZIONE

Nadia Schneider Willen, Zürich

KORREKTORAT / RELECTURE / RILETTURA

Servizio linguistico dell'UFC / Service linguistique de l'OFC
Suzanne Schmidt, Zürich, Ursula Huser, Anna Wacker

GESTALTUNG / CONCEPTION / PROGETTO GRAFICO

C2F • Cybu Richli & Fabienne Burri, Luzern

FOTOGRAFIEN / PHOTOGRAPHIES / FOTOGRAFIE

Giuseppe Micciché, Zürich

PRODUKTION / PRODUCTION / PRODUZIONE

Druckerei Odermatt AG, Dallenwil

VERTRIEB / DIFFUSION / DIFFUSIONE

Schweizerischer Kunstverein, Zürich (Kunst-Bulletin)

© 2012 Bundesamt für Kultur, Bern

© Texte: Autorinnen und Autoren

© Fotografien: Giuseppe Micciché

© Gestaltung: C2F • Cybu Richli & Fabienne Burri

© Kunsthaus Bregenz, Olafur Eliasson, Verlag Walther König,

Markus Trette, p. 83, fig. 1/2

© Kienast Vogt und Partner AG, p. 83, fig. 3

© VOGT, p. 91, fig. 4/5

Courtesy Associazione Culturale Villa Pisani Contemporary Art,

Bagnolo di Lonigo, p. 63, fig. 1/2

Courtesy A arte Studio Invernizzi, Milano, p. 63, fig. 3

ISBN 978-3-9523843-4-3

10.12 14500 860295357



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI

Département fédéral de l'intérieur DFI

Dipartimento federale dell'interno DFI

Departament federal da l'intern DFI

Bundesamt für Kultur BAK

Office fédéral de la culture OFC

Ufficio federale della cultura UFC

Uffizi federal da cultura UFC

LEGENDEN / LÉGENDES / LEGENDA

BICE CURIGER: Büro, Winkelwiese, Zürich (p. 11/13/14/16/17) • Ausstellung «Deftig Barock», Kunsthaus Zürich, 2012 (p. 12/15/18)

NIELE TORONI: Atelier Paris (p. 43–45/47–50) • Helmhaus Zürich (p. 46)

GÜNTHER VOGT: Case Studio VOGT, Zürich (p. 69) • Home of Fifa, Headquarter Zürich, 2003–2006 (p. 70) • Masoala Regenwaldhalle,

Zoo Zürich, 1994–2003 (p. 71) • Birkenstamm, Hotel Greulich Zürich, 2000–2003 (p. 72) • Modellbaustudio VOGT, Zürich (p. 73) • Vitriren

Eingangsbereich VOGT, Zürich (p. 74) • Modellstudie Schweizerisches Landesmuseum Zürich, 2007–2016 (p. 75) • Case Studio VOGT, Zürich (p. 76)



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
Departament federal da l'intern DFI

Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC